ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт мировой литературы
им. А.М.Горького



Москва
ИМЛИ РАН
2008

ББК 83.3

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) проект № 06-04-16177д

Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М.Топер. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 736 с.

Первый в отечественной науке опыт комплексного исследования экспрессионизма как международного художественного явления, его соотношения с другими направлениями, творческих судеб связанных с ним художников. Словарь включает в себя материал всех искусств, затронутых экспрессионизмом, не только в странах-«родоначальницах» экспрессионизма, но и в тех, где в той или иной мере развивалось экспрессионистское творчество. Словарь выходит за рамки фактографической подачи материала, раскрывая основные философские и эстетические характеристики экспрессионизма, его генезис, место и роль в истории мировой культуры. Научно-справочное издание для специалистов в области гуманитарных наук, преподавателей и студентов высшей школы, а также для всех читателей, интересующихся проблемами культуры и искусства.

ISBN 978-5-9208-0287-3

СОДЕРЖАНИЕ

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

1. Понятие и термин «экспрессионизм»

Под термином «экспрессионизм» в историю культуры вошло одно из наиболее значительных художественных явлений, обозначивших перелом в развитии мирового искусства на рубеже XIX–XX веков. Его относительно короткая, но бурная история определила судьбы многих крупнейших художников, оставила глубокий след в современном искусстве и продолжает до сих пор воздействовать на него. Ответ на вопрос, что нового внес XX век в мировую культуру, невозможен без глубокого исследования экспрессионизма в широком контексте всеобщего исторического развития.

На протяжении долгого времени экспрессионизм изучался в нашей стране неполно, односторонне и во многом предвзято, причем трактовался под знаком сплошного нерасчлененного модернизма, который, в свою очередь, отождествлялся с декадентством. Возражения против такого огульного догматического подхода, хотя с годами и усиливались, были немногочисленны и гораздо менее слышны; дифференцированные оценки более раннего времени мало принимались во внимание. Эта ситуация стала особенно очевидной начиная с 1960-х, когда в Европе и во всем мире началось активное изучение экспрессионизма (как и других художественных явлений начала века), с привлечением архивных материалов, впервые ставших доступными, и других источников, в том числе воспоминаний самих участников и современников экспрессионистского движения.

Феномен экспрессионизма труден для понимания, и его история во многом не похожа на историю других направлений в искусстве начала XX в. Бросается в глаза, что, в отличие от футуризма, фовизма, кубизма, дадаизма, сюрреализма, конструктивизма и других, менее значительных художественных школ, которые обычно объединяются понятием «авангард», он начинался не с манифестов и деклараций, не из одного центра, а спонтанно и в разных местах, словно сам собой, с яркой и дерзкой художественной практики. Манифесты и декларации появились позднее, причем они значительно отличались друг от друга и далеко не всегда совпадали по своим устремлениям ни между собой, ни с реальным художественным творчеством. В экспрессионизме не было программной заданности, теоретическая мысль и организационные лозунги скорее догоняли движение, чем направляли его; экспрессионизм стихийно складывался, а не целенаправленно создавался, и это сказалось на его характеристиках, часто разноречивых.

Литературоведческий и искусствоведческий (точнее – культуроведческий) термин «экспрессионизм» возник в 1911; движение, этим термином обозначаемое, – несколько ранее, в самом начале XX в.; что касается сущности явления, которое лежит в его основе и заключено в термине, то оно принадлежит к сфере основных характеристик, внутриположных художественному творчеству, споры вокруг экспрессионизма имеют долгую историю и вряд ли скоро закончатся.

О происхождении термина «экспрессионизм» за последнее время написано много приблизительного и просто ошибочного; стало даже привычным говорить, что вопрос этот остается не решенным, а сам термин случаен. Случайность в его возникновении, конечно, есть, но она из породы тех, через которые проявляется закономерность. В годы наивысшей популярности экспрессионизма (1910–1925) и, в особенности, в годы возрождения пристального интереса к нему, когда, собственно говоря, и начиналось его современное изучение (1960–1980), желание наглядно раскрыть семантику термина и представить экспрессионистское движение в максимально концептуальном освещении заставляло исследователей повсюду выискивать его истоки. Они обнаруживались в самых разных контекстах, преимущественно в области изобразительного искусства в странах французского (а также английского) языковых ареалов, где слово «expression» (восходящее к латинскому «expressio» – выражение, выразительность, высказывание, сообщение, изложение и т.д.) принадлежит к общеупотребительной лексике. Когда критики или сами художники этих стран хотели обратить внимание на подчеркнуто заявленную в произведении искусства личную позицию его создателя, особую субъективность взгляда и трактовки, они прибегали к этому слову, не придавая ему терминологического значения. Так это сделал, например, бельгийский живописец Жюльен-Огюст Эрве[1] в 1901, так говорил о себе в 1908 Матисс[2]; однако, так поступали в Англии еще в середине XIX в. по отношению к разным и не всегда значительным художникам и художественным объединениям[3]. Об «антибуржуазном кружке» экспрессионистов, «состоящем из писателей, художников и, как писатели и художники часто их называют, аутсайдеров», рассказывается в новелле Ч. де Кея «Богема. Трагедия современной жизни», вышедшей в Нью-Йорке в 1878[4], о «французском экспрессионизме» упоминает героиня чеховского рассказа «Попрыгунья», написанном в 1892, и т.д. Позднее во Франции (и других странах, в том числе, Германии) это слово употребляли, стремясь отделить остро диссонансное искусство фовистов («диких») от объективно-спокойных, «красивых» полотен импрессионистов. Многочисленные факты подобного рода свидетельствуют о стремлении обозначить возрастание роли субъективного фактора в художественном творчестве как определенной тенденции, широко давшей о себе знать в европейской культуре на рубеже XIX–XX вв. Среди ближайших предшественников экспрессионизма, если брать только некоторые из искусств, были в живописи Энсор, Ван Гог, Сезанн, молодой Мунк, Врубель; в литературе – Демель, Хольц, Штернгейм, Г.Манн; в музыке – поздний Малер; в этом контексте должны быть названы и философы, создавшие идеалистически-субъективистскую интеллектуальную атмосферу рубежа веков (хотя непосредственное воздействие философии на творчество молодых экспрессионистов не следует преувеличивать) – Гуссерль, Бергсон, Фрейд, Дильтей, Зиммель, и, прежде всего, Ницше; необходимо добавить имя Достоевского, который в то время много переводился на европейские языки. Но предпосылки для возникновения экспрессионизма, каким он явился в первое десятилетие XX в., в наибольшей мере дали себя знать именно в немецких условиях, где слово «Expression» звучало очужденно, «научно» и в повседневной жизни не употреблялось.

Первым крупным явлением немецкого экспрессионизма давно уже принято считать творчество дрезденского объединения художников «Брюкке» («Мост»), основанного в 1905 (Э.Л.Кирхнер, К.Шмидт-Ротлуф, Э.Геккель и др.), начало литературного экспрессионизма датируется (достаточно условно) 1910 – когда Я. ван Ходдис создал стихотворение «Конец света» (тогда же названное Ф.Пфемфертом «гениальным», а Й.Р.Бехером много позже – «манифестом экспрессионистской революции»), когда был учрежден

журнал «Штурм», опубликована статья Г.Манна «Дух и действие», вышли в свет значительные поэтические сборники и т.п. Но ни сами художники и поэты, ни окружавшие их энтузиасты нового искусства не догадались тогда окрестить их творчество этим именем; в печати это впервые сделал Г.Вальден в журнале «Штурм» по отношению к художникам «Моста», ретроспективно в 1911 (хотя, по свидетельству К.Эдшмида, в разговорах он употреблял это название и раньше[5]) – не без связи, конечно, с 22-й выставкой берлинского Сецессиона, проходившей с апреля по сентябрь 1911 (в каталоге которой французские художники названы «экспрессионистами»); и «это многозначное иностранное слово»[6] сразу же было перенесено на творчество молодых немецких поэтов, группировавшихся вокруг журнала «Штурм». Вскоре оно перешло на драматургию и театр, затем – на музыку и другие виды творчества, включая только еще возникавшее искусство кино, иногда без каких-либо веских творческих или организационных оснований, просто в силу ощущения «эстетического инакобытия молодых», ибо «после 1910 года экспрессионизм охватил все области духовной жизни»[7] (Э.Алкер). Позднее К.Хиллер утверждал, что термин «экспрессионизм» был придуман во Франции как издевательская шутка, но «в стране метафизицирующей бессильной ярости, в Германии, он был, конечно, воспринят всерьез»[8].

Сегодняшние споры о том, кто первым употребил слово «экспрессионизм», мало существенны и возникают, чаще всего, по небрежности к историческим реалиям; в начале века это понятие «витало в воздухе времени»[9], ибо нарождавшееся полное энергии новое интеллектуальное и творческое движение искало его. Главной направляющей и объединяющей силой движения было острое неприятие ценностей буржуазной жизни и позитивистского «буржуазного» мышления, а в искусстве – неудовлетворенность пассивным поверхностным изображением видимого мира и человека в нем, желанием «дойти до корня вещей»[10] (Бенн). В среде писателей и литературных критиков, философов и профессоров-филологов, где стремление к концептуальности традиционно ярче выражено, чем в других областях творческой мысли, генерализованное понимание экспрессионизма проявилось раньше, нежели в живописи и, тем более, в других сферах творчества. Уже в 1911 К.Хиллер уверенно использовал понятие «экспрессионизм» как термин-самоназвание, придавая ему широкое значение, отнюдь не ограниченное областью художественной формы в искусстве: «Мы – экспрессионисты. Нам снова нужны содержание, воля, нравственность»[11]. А.Дёблин в 1918, разбираясь в терминах, настаивал на том, что экспрессионизм – это не «направление», а «ненаправленное брожение, что-то вроде “эпохального течения” по Брандесу»[12] (к этому времени термин «экспрессионизм» давно воспринимался как сугубо немецкий). Как «эпоху» трактовал экспрессионизм в 1925 и его первый исследователь А.Зоргель, сопоставляя его с барокко и романтизмом[13]; как «эпоху» (то есть видя в нем явление, концептуальное содержание которого определяет значительный отрезок исторического времени) трактуют его и многие современные исследователи[14], опираясь, чаще всего, на Г.Бенна, назвавшего изданную им в 1955 антологию не «Экспрессионистская поэзия», а «Экспрессионистское десятилетие».

Хотя внутри экспрессионизма не было единства ни в общественных взглядах, ни в эстетической программе (что сказалось на противоречивости общей картины этого течения[15]), сама идея обновления была так сильна, что он сумел уже в самые ранние годы выдвинуть свою концепцию человеческой личности, противопоставляя ее, прежде всего, господствующим тогда направлениям в искусстве – натурализму и символизму: это человек, страдающий от несовершенства окружающего мира, протестующий против его законов и порядков, но и активный, действующий, стремящийся к братству и всеобщему

счастью; экспрессионизм принес с собой и резко выраженные приемы и средства воплощения этого умонастроения, основанные на подчеркнутой экспрессивности творческого акта. Ломка устоявшейся поэтической формы не была искусственной выдумкой, а рождалась из желания передать беспокойство времени через беспокойство форм, которые отвечали бы новому содержанию. Выработанную этим стремлением художественную систему часто принимают за основополагающий признак принадлежности к экспрессионизму, упуская из виду лежащее в основе ее мироощущение, то «Weltgefühl», по определению Ницше, с которым она была органично связана.

2. Сложносоставный характер экспрессионизма

Принято говорить об «экспрессионистском поколении» (начиная с предисловия К.Пинтуса к антологии поэзии экспрессионизма «Сумерки человечества», 1919, и, в особенности, после начавшегося в 1960-е широкого документального его изучения). В самом деле, наиболее значительные таланты, определившие характерные черты экспрессионизма и составившие его славу, родились в большинстве своем «кучно» в промежутке между 1885 и 1896, наиболее плодотворно творили в период между 1910 и началом 1920-х, большую часть их составляли уроженцы Берлина или переселившиеся в Берлин молодые люди из хорошо обеспеченных чиновничьих и буржуазных семей, получившие университетское – по преимуществу гуманитарное – образование; тем самым, «эпоха» экспрессионизма уместилась в основном в сроки деятельности одного городского поколения, выглядевшего на редкость однородным. Оно было необычайно плодовитым – за десятилетие с небольшим писатели-экспрессионисты выпустили в свет (главным образом после 1919, то есть после отмены военной цензуры, падения Вильгельмовской монархии в Германии и Габсбургской в Австро-Венгрии) 2300 книг, в 110 экспрессионистских журналах и других периодических изданиях было опубликовано 37000 литературных и графических материалов, в эти же годы экспрессионизм господствовал в немецком и австрийском изобразительном искусстве, включая книжные иллюстрации (многие сотни полотен и графических листов), скульптуре, театре, в дальнейшем и в немецком кино, которое приобрело ведущую роль в мире, успешно конкурируя с Голливудом. Экспрессионизм вызвал необычайное оживление литературно-художественной жизни – стали возникать литературные кафе и кабаре как места писательских встреч и трибуна для поэтов (прообразом для них были кабачки французской богемы – типа «Черной кошки», сами они стали прообразом современной эстрады), регулярно проводились художественные выставки, интерес к литературе и искусству выразился и в появлении десятков издательств, ориентированных на молодежную аудиторию, в большинстве своем просуществовавших недолго, но создавших стойкий книжный рынок. Экспрессионизм выдвинул в эти годы немало ярких имен, но в целом из этой огромной творческой продукции выдержало испытание временем относительно не так уж многое, причем далеко не всегда в силу своей экспрессионистской сущности; сами участники экспрессионистского движения, оглядываясь на время его наивысших достижений, были к себе предельно строги (по словам Бенна, экспрессионизм «пронес свое знамя над Бастилией, Кремлем и Голгофой, только на Олимп он не вступил, как и ни на какую иную классическую землю»[16]).

Однако единство поколения, как выяснилось, оказалось сильно преувеличенным. В последние десятилетия, когда стали широко доступны архивные материалы, а внима-

ние исследователей переместилось от общих дефиниций к конкретным аспектам деятельности представителей экспрессионизма, стало ясно, что среди его активных создателей было множество различий в социальном происхождении, образовании, жизненном и профессиональном опыте, имущественном положении и т.д., не говоря уже о выпавших на их долю жизненных судьбах. Но даже этими различиями невозможно объяснить «поразительную негомогенность» (Н.Пестова) экспрессионистского творчества.

По устоявшемуся и справедливому мнению, экспрессионизм принадлежит к самым неопределенным и сложным понятиям в области художественного творчества. Указания на трудности его дефиниции, размытость границ давно уже стали общим местом всех работ, посвященных его исследованию. Далеко не все причисленные к экспрессионизму именовали себя экспрессионистами, рано погибшие Гейм, Тракль, Лихтенштейн и многие другие просто не успели этого сделать; многочисленные экспрессионистские журналы, чаще всего существовавшие очень недолго, были разобщены и толковали смысл движения по-разному, как и его ведущие участники, иные из которых просто отрекались от него. Границы экспрессионизма выглядят размытыми еще и потому, что творческие пути многих его представителей, в том числе крупнейших писателей, художников, скульпторов, режиссеров, музыкантов, только частично, в их молодые годы, были связаны с экспрессионистским движением и продолжались за пределами его хронологических рамок. Один из крупнейших знатоков экспрессионизма П.Раабе отобрал в качестве экспрессионистского канона 347 имен (только писателей и только из стран немецкого языка), оговаривая, что в некоторых случаях его выбор может быть оспорен, а в других случаях к нему можно прибавить другие имена, причем не только по значению их творчества (где всегда возможен субъективизм), но и по концептуальной принадлежности к самому движению, ибо «перед лицом известных трудностей в дефиниции экспрессионизма не может существовать точный, окончательный критерий отбора (Festlegung), есть только прагматически установленный критерий»[17]. Раабе выдвинул следующий методологический принцип изучения экспрессионизма: его основные характеристики следует выявлять на примере сравнительно узкого круга бесспорных и значительных имен, составляющих его ядро; должны учитываться и сопутствующие этому ядру poetae minores, второстепенные фигуры движения, однако все же оставившие заметный след в искусстве, даже если вклад их сводится к одной небольшой посмертно изданной книге; но это правило не должно распространяться на каждого, кто «однажды написал несколько экспрессионистских стихотворений»; в экспрессионизме очень трудно найти среднестатистическую (типическую) величину, его приходится рассматривать как «многообразие индивидуальных решений». Эта противоречивая сущность экспрессионизма описана в научной литературе множество раз, нередко в развернутых метафорических образах («Экспрессионизм, рассматриваемый на расстоянии: кучевое облако, с виду плотное, с четкими очертаниями. Но внутри облака туман. И тем не менее твердое ядро»[18]).

Экспрессионизму (прежде всего, его «твердому ядру») удалось развить свою собственную художественную систему, исходящую из идеи прямого, «ударного» воздействия на читателя, слушателя или зрителя: подчеркнутая субъективность творческого акта, абстрагированная, плакатная обобщенность внешних и внутренних характеристик, лишенных индивидуальной детализации, упрощенность интонации, мелодии, контура и жеста, в том числе словесного, воспроизводящего внутреннее, душевное состояние человека, и другие способы передачи подчеркнутой выразительности (экспрессивности). Он разработал изобразительные средства, рассчитанные на «эпатирование буржуа», повсеместно разрушавшие, сознательно и последовательно, сложившиеся к началу века

эстетические каноны – в художественной литературе, в изобразительном искусстве, на театральной сцене, в музыке и т.д., вплоть до нарушения смысловых связей и языковых норм (поэзия Штрамма), ломки поэтической системы (Гейм: «Ямб – это ложь»), деформации окружающего мира (Клее: «Искусство не воспроизводит видимое, а делает видимым») и полного его игнорирования (абстрактная живопись Кандинского), разрушения ладотональной системы (Шёнберг). Дерзкие формальные новации и деструкция устоявшейся нормативности были своеобразной визитной карточкой экспрессионизма, навлекавшей на него часто скандальную славу, признаком его новизны и современности.

Однако многие экспрессионисты придерживались (или, во всяком случае, не чурались) подчеркнуто традиционных художественных форм (регулярный рифмованный стих, классическая строфика, четверостишия и сонеты, фигуративность в живописи, жизнеподобие сценического действия, мелодия как основа музыкальной композиции и т.д.), отказывались видеть в деформации мира и ломке устоявшихся изобразительных средств основополагающий признак новизны и искали единство в более глубоких слоях художественного творчества – «не в форме, а в духе и мироощущении»[19] (В.Роте). В годы ретроспективного изучения экспрессионизма эта антиномия не раз принимала упрощенный вид дилеммы: что лежит в основе экспрессионизма – стиль или мировоззрение?[20] Вопрос этот поставлен непродуктивно не только потому, что о стилистическом единстве экспрессионизма говорить не приходится, но, прежде всего, потому, что художественная система экспрессионизма (у наиболее ярких и последовательных его представителей) появилась как органическое выражение мировоззренческой сущности и оба эти параметра должны рассматриваться в тесной взаимной связи.

Наряду с традиционным и общепринятым пониманием экспрессионизма как исторически обусловленной сложной системы определенных идейных и творческих принципов, существует и имманентный подход, который усматривает в экспрессионизме феномен концентрированного высвобождения изначально присущих художественному творчеству выразительных (экспрессивных) свойств, время от времени стихийно принимающего взрывной характер. С этой точки зрения экспрессионизм можно найти и у Леонардо да Винчи, и в античности, и в наскальных рисунках доисторических пещерных людей, что и делают некоторые авторы.

В основу «Энциклопедического словаря экспрессионизма» положена историко-генетическая (конкретно-историческая) точка зрения. Однако имманентный подход не противопоставляется прямолинейно конкретно-историческому, ибо в нем содержится реальное методологическое указание, несомненно важное для понимания экспрессионистского искусства, поскольку в экспрессионизме с первых его шагов коэффициент соотношения изобразительности и выразительности в художественном творчестве (по терминологии Н.И.Балашова, «ивп», то есть «изобразительности-выразительности показатель») значительно сдвинут в сторону преобладания выразительности. Эта тенденция прослеживается на протяжении всего XX в.: и в неуклонно прокладывающей себе путь смене приоритетов разного вида искусств (тенденция к повышению роли музыки и относительному снижению роли литературы, возрастающее внимание к живописи и театральным зрелищам), и в динамике жанровой структуры (растущее предпочтение мобильных художественных форм – лирического стихотворения и песни за счет поэмы, рассказа за счет романа), и в возникновении и широчайшем распространении новых художественных форм, вызванных к жизни исторически новыми массовыми средствами видео- и аудиокоммуникации (радио, кино и телевидения), и прежде всего в практически повсеместном возрастании значения субъективного фактора в художественном твор-

честве[21]. Экспрессионизм был самой ранней манифестацией резкого усиления выразительности (экспрессивности) искусства, что стало одной из основных характеристик художественного процесса XX в., связанной, в конечном счете, с кардинальными особенностями современного общественного развития – ускорением исторического процесса и все более интенсивным вовлечением в него все больших людских масс и народов.

3. Экспрессионизм и XX век. Актуальность экспрессионизма

Идеологи и пропагандисты молодых немецких экспрессионистов с первых шагов в искусстве видели себя участниками грандиозной революции, смысл и задачи которой далеко выходили за пределы художественного творчества. В их представлении это был «величайший духовный и эстетический взрыв, какого Германия не знала со времен романтизма»[22]. Эту позицию легко сопоставить с умонастроением молодого Маяковского времени написания поэмы «Облако в штанах» (1915): «Долой вашу любовь», «Долой ваше искусство», «Долой ваш строй», «Долой вашу религию»; напрашиваются параллели и с молодежным движением в Европе 1960-х и его политической активностью, ниспровергательскими лозунгами, нигилизмом по отношению к «отцам» и поисками «нового искусства».

Первая мировая война (воспринятая поначалу большинством экспрессионистов как стихийная сила, призванная покончить с ненавистным «миром отцов»), в которой погибли не только многие их наивные идеи и идеалы, но и многие из них погибли сами, значительно изменила характер всего движения, сделала его, с одной стороны, более заземленным, сосредоточенным на конкретных темах и проблемах реальной действительности, с другой – создала ему неизмеримо более широкую аудиторию. Теперь это уже был не всплеск городской «интеллектуальной субкультуры» (по выражению современного исследователя[23]), а признанный участник общенемецкой культурной жизни, отвоевавший прочные позиции в Германии, потрясенной поражением в войне и в революции. На рубеже 1910–1920-х такое восприятие стало настолько привычным, что экспрессионизм нередко понимался как синоним всей немецкой культуры того времени; резонансные волны от него распространялись по всем странам и континентам. Это означало расцвет экспрессионизма и, одновременно, предопределило его скорый закат, ибо его утопический оппозиционный пафос подвергся проверке реальной историей. Экспрессионизм всегда соприкасался с политикой, но не сливался с ней, присущие ему идеи решительного обновления жизни вне социальных перемен (революция без насилия) были с неизбежностью устремлены к абстракции – отсюда высокая степень религиозности экспрессионизма в ее идеальном, бескорыстном выражении, распространение формул космизма, трансценденции, мистики. С ощущением бесперспективности высоких идеалов молодости и личной трагической судьбы надо связывать (в большей мере, чем это представлялось раньше) непонятный на первый взгляд парадокс, который заключался в том, что многие ведущие деятели экспрессионистского движения (К.Пинтус, К.Хиллер, К.Эдшмид и др.) стали демонстративно отходить от его идейных и художественных принципов и публично отказываться от него уже в начале 1920-х, то есть до того, как экспрессионизм начал объективно изживать себя. В последующее десятилетие, по мере нарастания в Германии (и в масштабах всего мира) идеологического, политического, а затем и вооруженного противостояния «правых» и «левых» (фашизма и коммунизма), определявшего ход мировой истории, экспрессионизм терял свою роль и значение; свой-

ственное ему идеалистическое и утопическое понимание революции замещалось другими, противоположными крайностями. Эпоха, породившая экспрессионизм, кончилась, и с ней кончалось время экспрессионизма. Крах иллюзий и политические преследования привели многих его адептов к самоубийству (Э.Толлер, В.Газенклевер, К.Тухольский, К.Эйнштейн, Э.Вайс, А.Вольфенштейн. И.Голль и др.); другие в поисках идейной и жизненной опоры связали себя с коммунизмом (в том числе Бехер, Брехт, Рубинер, Вольф, Леонгард) или с фашизмом (в том числе Бенн, Броннен, Йост), причем и та и другая доктрина (оба политических режима), хотя и по-разному, видели в экспрессионизме своего идейного врага, преследовали и уничтожали созданное им, а во многих случаях и самих участников движения (это обстоятельство давало основания в дальнейших спорах вокруг экспрессионизма разным сторонам утверждать его прямую преемственную связь то с коммунизмом, то с фашизмом). В дальнейшем его история насильственно прерывается с приходом к власти в Германии нацизма и началом Второй мировой войны.

Вскоре после 1945, однако, стала ясна жизненность наследия экспрессионизма. Его трагическая история, трудная судьба мастеров, создавших его славу, в том числе и вышедших из его среды крупнейших деятелей искусства XX в., сложный комплекс идеологических и политических проблем, определивших его взаимоотношения с тоталитарными режимами, имеет несомненный, пусть теперь уже исторический, но от этого не менее поучительный смысл. В наименьшей степени при этом речь идет о социальных и философских идеалах, поскольку они не были специфически экспрессионистскими, а чаще всего выражали разные оттенки широко распространенных в начале XX в. туманных нравственно-революционных представлений в утопической, либеральной или анархической оболочке.

Большее значение для искусства имела (и имеет сегодня) сама позиция активного молодежного протеста и порожденная ею эстетическая система, то есть выработанные экспрессионизмом художественные средства, которые оказались весьма актуальными для искусства второй половины XX в., несмотря на стремительные изменения в условиях функционирования эстетических ценностей. Это наглядно видно в творчестве многих писателей, художников, театральных деятелей, музыкантов, начавших свой путь во второй половине века – таких как В.Борхерт, Г.Грасс, П.Вайс, Ф.Юхас, в известной мере – в литературе и театре абсурда (Ионеско, Беккет, Мрожек, Эркени), в музыке Г.Шнитке, в театре Х.Мюллер и т.д.; но больше, чем перечисление имен, даже самых великих, дают наблюдения над общим ходом движения мирового искусства, в котором интенсивность выражения (главная движущая пружина экспрессионистской поэтики) приобретает все большее значение. Художественные новации экспрессионистов покажутся сегодня скорее робкими, чем революционными и эпатирующими, какими они воспринимались в свое время, но без этих открытий современное искусство очень во многом было бы иным.

Тот факт, что именно мировые войны и заканчивавшие их революции давали сильнейший толчок для нового понимания экспрессионизма, говорит о его внутренней связи с масштабными трагедиями. Веселье чуждо экспрессионизму. Среди всех художественных направлений начала XX в. экспрессионизм по своей внутренней сущности (художественная практика всегда бывает шире) наиболее трагичен, ибо, сохраняя связь с реальной жизнью, в том числе и с ее общественными проявлениями, публичной политикой, и, в то же время, оставаясь верным жизненным (человеческим) ценностям и нравственным законам, он всегда был направлен на утверждение идеала, на недостижимый абсолют. Компромиссов он не знает. Мироощущение экспрессионизма в этом смысле

отличается от эйфорического пафоса итальянского футуризма и его антигуманной брутальности, от всеотрицающего нигилистического смеха дадаизма, интеллектуальной игры в свободолюбие сюрреализма, буржуазной по сути самоудовлетворенности «новой деловитости», тупиковой безысходности экзистенциализма. Добро для него остается добром, зло – злом, поиски истины – высшей целью. Именно поэтому экспрессионизм – единственное из авангардных течений, сохранявшее, несмотря ни на что, веру в светлое будущее, что постоянно ставит экспрессионизм в центр концептуальных споров о сущности искусства.

В то же время в научных публикациях, посвященных художественным направлениям в мировом искусстве первой половины XX в., экспрессионизм нередко игнорируется или включается в общее понятие «авангардизм» («модернизм») и растворяется в нем (это относится даже к немецким публикациям, появившимся в ГДР). Причина лежит не только в априорном идеологическом недоверии к экспрессионизму, широко распространенном еще недавно, но и в особом его характере, ускользающем от точных измерений, ибо главные его характеристики лежат не в области формы, художественных средств, а во внутреннем пафосе.

Экспрессионизм как цельное явление можно понять только в том случае, если исходить не из его формальных признаков, а из присущей ему внутренней устремленности к прорыву в новые сферы жизни, к изменению мира, к абсолютным нравственным ценностям: «ибо, что бы ни отличало отдельных экспрессионистов, склонность к крайностям, к бунтарству, к мировым переворотам в равной мере присуща им всем. И этот тезис трудно поколебать. Трудность толкования понятия "экспрессионизм" начинается только с вопроса, откуда взялось это "революционное" умонастроение и куда оно ведет»[24] (Й.Херманд).

В лучшей поэтической антологии экспрессионизма («Lyrik des Expressionismus, 1999), составленной Сильвио Виеттой[25] и выдержавшей множество изданий, весь стихотворный материал разделен на десять разделов, соответствующих предложенной составителем классификации экспрессионизма (не только поэзии) по десяти идейно-тематическим рубрикам. С этой классификацией можно согласиться: «Лирическая поэзия»; «Опыт Большого Города – распад личности ("я"), безумие, самоубийство, смерть, разложение»; «Конец света – конец буржуазного мира?»; «Предощущение и опыт войны»; «Современный мир рабочих»; «Бог умер – беседы с Богом»; «Экстазы нежности»; «Новый человек»; заканчивается перечисление несколько неожиданным, как бы противоречащим целому относительно небольшим разделом «Гротески».

Выше говорилось, что экспрессионизм не знает смеха. И это действительно так – нетрудно убедиться, что время его господства принадлежит к самым мрачным временам в истории немецкой культуры. Но всеразъедающая ирония, построенная на издевательском, отнюдь не веселом и радостном смехе, лишенном веселья, пронизывает его, начиная с самых первых шагов молодых поэтов и художников. Эта ирония, по сути своей, – та же социальная критика, редко доходящая до критики человеческой натуры как таковой, но представленная не прямолинейно и в бытовом правдоподобии, а «сдвинутая» со своей реальной оси в сторону условности восприятия и художественных средств выражения. Конечно, эта ирония была и раньше, но не приводила к новым обобщениям, острую необходимость которых принесла с собой новая эпоха общественных и творческих конфликтов, заостривших зрение творцов и потребителей создаваемых ими произведений в изобразительном искусстве, музыке, на театральной сцене, в молодом искусстве кино. Как это ни покажется странным, вторая четверть XX в., проходившая под крова-

вым знаком войн и революций, вызывала «сдвиг» мирового искусства и в эту «псевдовеселую» сторону. Свидетельством тому на славяно-немецкой почве может служить, среди мастеров того времени, «Швейк» Гашека или, ближе к нашей эпохе, творчество немецкого писателя Генриха Бёлля, «Веселые рассказы» которого (как и обилие «абсурдистских» карикатур в газетах и журналах, альманахах и авторских книгах этих лет), хотя ничего истинно веселого в них не было, своим мрачным юмором, иногда мягким, но чаще полным сарказма под смеховой оболочкой, заставляли читателя проникнуть в абсурдный хаос современной жизни. Произведения такого рода составляли в 1970-е заметную краску в общей палитре немецкой творческой жизни, и не только немецкой. Они обозначали определенный рубеж, переход к новой реальности и новому искусству, величайшим мастером которого был Чарли Чаплин, грандиозный и неповторимый гротесковый актер новейшего времени, чуравшийся термина «экспрессионизм» (чтобы не смешиваться с «толпой»), причем экспрессионисты также никогда не включали его в сонм своих великих творцов.

Восстанавливая экспрессионизм (как в Германии, так и в других странах) в его объективном содержании и историческом значении, приходится заново проводить разграничительные линии (или, наоборот, линии схождения) между этим и другими художественными направлениями начала века. Сегодняшний растущий интерес к эстетической системе экспрессионизма, к его художественным открытиям, их месту в истории художественной культуры XX в. в наши дни не выглядит в этом контексте необычным.

4. Общее и особенное в экспрессионизме. Экспрессионизм как международный феномен

Пристальное внимание к экспрессионизму на исходе XX в. имеет еще один, специфический аспект. Возникнув в пределах немецкой культуры (точнее, в странах немецкоязычных культур Европы – Германии, Австрии, говорящих по-немецки кантонов Швейцарии), он стал быстро распространяться за пределы этого лингво-культурного ареала. Многие активные участники движения (Г.Вальден, Ф.Пфемферт, И.Голль, К.Эдшмид и др.) немало способствовали этому, выступая в роли эмиссаров экспрессионизма, несущих его влияние за немецкие границы – в страны Европы, Азии и Америки, в том числе и в Россию, где за ним внимательно следили начиная с 1911, и в Японию, где он широко обсуждался в начале 1920-х. Однако уже тогда было ясно, что в самих этих странах, практически во всех, существуют традиции, иногда более, иногда менее выраженные, типологически близкие экспрессионизму в Германии, и отношения их с немецким влиянием складывались на основе притяжения и отталкивания (общий принцип взаимодействия культур), то есть наиболее активно усваивались те импульсы, которые отвечали уже созревшим, но еще недостаточно проявившимся своим, национальным обстоятельствам, при этом, как правило, существенно модифицируясь. Немало есть свидетельств и обратного воздействия самобытных явлений в культурах этих стран на немецкий экспрессионизм.

Ретроспективное изучение экспрессионизма подтверждает, что корни экспрессионистского движения лежат в особенностях всемирной ситуации на рубеже XIX–XX вв., а специфически немецкий характер его наиболее яркого и заметного проявления обусловлен особенностями исторического развития Германии, а не ее исключительностью. И на

этот раз новый поворот концептуальному восприятию экспрессионизма дало литературоведение, что наиболее наглядно выразилось в деятельности Международной Ассоциации сравнительного литературоведения (МАСЛ), которая целиком посвятила этому вопросу свой 4-й (Белградский) конгресс (1967). За последующие десятилетия практически во всех европейских странах (в том числе в России), а также и за пределами Европы, интерес к экспрессионизму быстро возрастал, изучение его особенностей в разных странах становилось систематичнее, а об экспрессионизме в целом заговорили во весь голос как о международном явлении, с которым были связаны, хотя и в разной мере, творческие пути многих знаменитых мастеров искусства XX в. не только в немецкоязычных странах (Г.Манн, Штернгейм, Тракль, Гейм, Бенн, Брехт, Кирхнер, Шмидт-Ротлуф, Шиле, Шёнберг, Берг, Кортнер, Йесснер, Пискатор, Вегенер, Ланг, многие другие), но и во всем мире (Андрич, Крлежа, Црнянский, Мештрович, Блага, Г.Милев, Зогович, Косовел, Пиранделло, Руо, Вламинк, О'Нил, Дос-Пассос, К.Чапек, Кашшак, Пшибышевский, Виткевич, Паунд, О'Кейси, Лагерквист, Андреев, Маяковский, Хлебников, Белый, Кандинский, Филонов и др.).

Наименее разработанным, однако, остается сопоставительный аспект проблемы, то есть специфика экспрессионизма в разных странах (национальных культурах), которая зависела не просто от общественно-политической ситуации в каждой из стран, но определялась также особенностями национальных традиций и многими другими объективными и субъективными факторами культурной жизни прошлого и настоящего. Эти особенности могли проявляться даже терминологически: есть страны, где за типично экспрессионистскими по своему характеру явлениями не закрепилось обозначение «экспрессионизм» (Россия); есть страны, где возникли свои термины для обозначения экспрессионизма (Венгрия, Сербия); есть страны, где термином «экспрессионизм» назывались явления, достаточно далекие от признанных образцов экспрессионистского творчества (Швеция); есть страны, где экспрессионизм, будучи движением общественно активным, был втянут в открытую политическую борьбу, причем часто (и в самой Германии, и ряде других стран) – в массовые социальные действия и революционное противостояние. В странах, где набирали силу национально-освободительные движения, он приобретал более или менее выраженную национально-патриотическую окраску (Сербия, Хорватия, Словения, Польша), нередко при этом обостренно воспринимая космические и мистико-астральные мотивы, которые были изначально присущи многим проявлениям экспрессионистского творчества, в целом склонного к визионерству и трансцендентным идеям. В других странах, наоборот, экспрессионизм проявлялся в относительно пассивной и аполитичной форме (Швейцария) или оказывался в большей мере эстетизированным, сосредоточенным на решении формальных художественных проблем (Австрия). Нередко воздействие немецкого экспрессионизма пересекалось с иными влияниями, чаще всего идущими из Франции (и связанными, как правило, с кубизмом, дадаизмом, позднее с сюрреализмом), причем не только на отдельных художников, но и на культурную жизнь в целом (Венгрия, Румыния, Чехия, Словакия, Польша, Дания, Норвегия, Швеция, Финляндия, Япония).

Существенно по-иному встает в большинстве этих стран вопрос о соотношении экспрессионизма с другими художественными направлениями того времени, или, в рамках иной терминологии, с другими течениями внутри авангардизма. Здесь интенсивнее происходило «смешение» разных школ, неполное их развитие и «сращение», благодаря чему, как правило, они располагаются не по принципу хронологически обусловленного противопоставления друг другу, а как различные фазы одного и того же явления[26]

(М.Саболчи). Поэтому и в деятельности разных объединений, и в направленности журналов, и в творчестве отдельных художников, причастных к экспрессионизму, здесь могут либо параллельно существовать, либо следовать друг за другом, либо смешиваться друг с другом разные тенденции и влияния. Сложнее становится хронология, поскольку экспрессионизм возникает в этих странах, как правило, позднее, чем в Германии (хотя в ряде случаев он ведет свою родословную со времен даже более ранних, чем немецкий), позднее он и сходит со сцены в зависимости от конкретных исторических условий. Принципиальным для работы над «Энциклопедическим словарем экспрессионизма» было не стремление к поверхностной унификации, а желание представить каждое явление в его неповторимой сущности. Исследование экспрессионизма в международном аспекте прояснило многие его характеристики, показав при этом еще раз, что экспрессионизм представляет собой весьма сложное, дробное, внутренне противоречивое единство, складывающееся из неоднородных составных частей, в котором, однако, существенные различия между отдельными его проявлениями не отменяют общие объединяющие их характеристики, систему взглядов и черты поэтики.

5. Характер и назначение словаря

В «Энциклопедическом словаре экспрессионизма» представлены результаты широкого комплексного изучения экспрессионизма как целостного художественного движения, без которого невозможно познание культурного развития XX в., его «новое прочтение». Для решения этой задачи необходимо было преодолеть инерцию сложившейся практики обособленного исследования теории и истории экспрессионистского творчества по отдельным замкнутым областям его реального пространственно-хронологического бытования (по видам искусства, жанрам, национальным культурам, периодам), изучить его разные проявления во взаимодействии друг с другом, а для практической работы над словарем выработать принципы единой терминологической системы, без чего было бы невозможно прийти к общим выводам.

Экспрессионизм предстает в словаре как необходимый этап художественно-эстетической истории; практически исчерпывающая панорама явления обнаруживает как многообразие и неповторимость связанных с ним творческих индивидуальностей, так и общность типа художественного сознания, обогатившего мировую культуру выдающимися открытиями. С подобной полнотой и основательностью экспрессионизм еще не исследовался и не обобщался ни в отечественной, ни в зарубежной науке. Это первый опыт комплексного исследования экспрессионизма, творческих судеб связанных с ним художников, его соотношения с другими художественными направлениями.

Под комплексностью в данном случае понимается: 1. Сопоставительное исследование экспрессионизма в разных сферах художественной культуры (литературе, театре, живописи, скульптуре, архитектуре, кино, музыке, балете и т.д.) и особенностей выработанных им изобразительных средств в зависимости от специфики каждого вида творчества и его функционирования. 2. Сопоставительное исследование особенностей экспрессионизма в разных условиях – не только в Германии и других немецкоязычных странах (национальных культурах), где он возник изначально, но в широком европейском и мировом контексте, с учетом специфики исторического развития каждой из национальных культур. 3. Сопоставительное изучение особенностей экспрессионизма в ряду других художественных направлений начала XX в., как тех, которым он себя противопоставлял

(натурализм, символизм, сецессия), так и тех, параллельно с которыми он существовал (футуризм, кубизм, дадаизм, сюрреализм, «новая деловитость» и др.) в динамике исторического развития и на фоне реалистической и романтической традиций. Особое внимание при этом уделено исследованию выработанной экспрессионизмом художественной системы, элементов его поэтики, как с точки зрения их происхождения, функции, новизны, так и актуальности для дальнейшего развития мирового искусства.

Такая структура потребовала относительно более сложного, чем обычно, построения словаря, поскольку фактология, анализ и выводы предстают в нем в нескольких пересекающихся плоскостях. Корпус словаря, насчитывающий свыше 400 статей, можно условно разделить на два рода:

1. Статьи общего (проблемно-обзорного) характера, в которых упор сделан на концептуальном освещении проблематики экспрессионизма (его философские и эстетические позиции, его особенности в разных странах, специфика его проявлений в разных видах искусства и в разных жанрах, сопоставления его с другими художественными направлениями, смысл и судьбы введенных им новаций в области поэтики и т.д.), в наибольшей мере представляют теоретическую основу экспрессионизма, его место в европейском и мировом культурном процессе, давая в итоговом аспекте общие характеристики экспрессионистского движения, причины его возникновения, особенности развития, исторический закат и гибель в политических сражениях середины XX в.

2. Статьи конкретного характера, посвященные заметным явлениям истории экспрессионизма: журналам, антологиям, издательствам, художественным объединениям, театрам, литературным кафе и кабаре, в том числе статьи-персоналии об отдельных представителях экспрессионистского движения, в которых в наибольшей мере заключен информационный потенциал словаря.

Однако между статьями разного профиля не делалось принципиальных различий: вне зависимости от их построения, концептуально-теоретические и фактографические аспекты исследования дополняют друг друга в целях наиболее глубокого и детального описания экспрессионизма как феномена культуры XX в. Поэтому все статьи в словаре расположены в алфавитном порядке; обычная для изданий такого рода система отсылок от прочитанной статьи к другим статьям, содержащим необходимые дополнительные сведения, обеспечивает возможность восприятия словаря как единого целого. Для дополнительной ориентации в словаре имеется вспомогательный справочный аппарат: предметный указатель, указатель авторов статей, указатель имен (составитель О.Асписова). Предметный указатель соответствует словнику, распределенному на тематические рубрики: константы поэтики экспрессионизма; экспрессионизм в культурном контексте; национальные варианты экспрессионизма; экспрессионистские издания и объединения. Персоналии, которым посвящены отдельные статьи, выделены в именном указателе жирным шрифтом.

При отборе имен, подлежащих включению в словарь, принималось во внимание как их место в истории экспрессионизма, так и их значение в культуре своих стран. Учитывая размытость границ экспрессионизма и расхождения в оценках даже известных мастеров и широко признанных явлений, отбор в любом случае не мог бы претендовать на безупречность и исчерпывающую полноту, поскольку вариантные ответвления экспрессионизма порождали «полуэкспрессионизм», псевдоэкспрессионизм (зенитизм в Сербии, вортицизм в Великобритании, поэтизм в Чехии, формизм в Польше, витализм в Голландии, активизм в Венгрии, центрифугизм в России и т.д.) Важнее в данном случае искать не границы, они неизбежно будут размытыми, а ядро явления. Во многих случаях

однозначных решений достичь было невозможно. В этом вопросе важным методологическим принципом служило стремление представить не только бесспорные, но и спорные явления, которые не все исследователи причисляют к экспрессионизму, поскольку дискуссионность в таких случаях, если она не случайна, имеет сущностное значение для понимания всего явления в целом.

Приходилось принимать во внимание разнобой в фактических сведениях, существующий в литературе об экспрессионизме и его деятелях. В целях представления истории экспрессионистского движения в максимально точном изложении, в качестве приложения публикуется «Избранная библиография» – список научной и справочной литературы, которая была признана наиболее авторитетной и надежной с точки зрения репрезентации фактических данных и на которую опиралась редакционная работа по подготовке словаря к печати (составитель Н.Пестова). Все статьи снабжены выборочной (рекомендательной) библиографией. Унификация и выверка пристатейной библиографии не проводилась; полнота и достоверность записей, точность описаний всецело на совести авторов. Сочинения, упомянутые в текстах статей, в пристатейной библиографии, как правило, не упоминаются.

Сложную задачу представляла собой транслитерация иностранных имен и названий – особенно в случае многолетних традиций, закрепленных в печатном слове. Традиция неизбежно входит в противоречие с практикой и требует ревизии, особенно в бурные эпохи быстрых и глубоких перемен, подобные нынешней. Словарь не следует за движением слова в средствах массовой информации, не стремится передать нюансы живого произношения (написания) на языке оригинала, но, с другой стороны, не держится за устаревшие формы, которые в живой практике стихийно заменяются современными вариантами. Имена, давно вошедшие в употребление и постоянно упоминаемые в печати, остаются в привычном написании, даже если огрубленное произношение вызывает сомнения – иной подход противоречил бы логике живого языкового общения и здравому смыслу. По отношению к именам современных деятелей принцип транслитерации приближается к произносительным нормам иностранного языка (что соответствует реальной тенденции речевой практики), однако в случае имен, для которых уже установилась определенная традиция написания, делаются исключения.

Авторы словаря стремились отчетливо и многосторонне выявить своеобразие экспрессионизма, помещая его в контекст идейно-эстетических и художественных течений эпохи, сопоставляя с прошлым и настоящим, доказывая важность экспрессионистской поэтики для нашего времени. Словарь далеко выходит за пределы обычной для справочных изданий такого рода фактографической подачи материала, раскрывая основные философские и эстетические характеристики экспрессионизма, его генезис, место и роль в истории мировой культуры. Будучи фундаментальным сводом знаний об экспрессионизме, без учета которых невозможно дальнейшее исследование культуры XX в., словарь создавался как научно-справочное издание для специалистов в области гуманитарных наук – литературоведов, искусствоведов, театроведов, музыковедов, философов, историков культуры, преподавателей и студентов высшей школы, а также для всех, кто интересуется проблемами культуры и искусства.

П.Топер

Примечания

[1] Под названием «Экспрессионизм» Ж.-О.Эрве выставил в 1901 шесть своих картин в Салоне независимых, «конечно, придумав это название по аналогии и в противоположность импрессионизму» (Rishard L. Encyclopedie de l'expressionisme. Paris, 1992. P. 7).

[2] «Ce que je cherche avant tout est l'expression». Приводится по книге: Rishard L. Encyclopedie de l'expressionisme. P. 8.

[3] А.Арнольд указывает на анонимную заметку об «экспрессионистской школе» в современной живописи, помещенную в «Tait's Edinburgh Magazine» за июль 1850. См.: Rishard L. Encyclopedie de l'expressionisme. P. 7.

[4] См.: Kreuzer H. The expressionists. Ein wortgeschichtlicher Hinweis // Monatshefte [Wisconsin]. 1954. № 56. S. 336–337.

[5] Edschmid K. Lebendiger Expressionismus. Wien; München; -Basel, 1961. S. 60.

[6] Wegner, A.T. Aufbruch. Berlin 1910 // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hg. P.Raabe. Olten und Freiburg, 1965. S. 20.

[7] См.: Alker E. Profile und Gestalten der deutschen Literatur nach 1914. Stuttgart, 1977. S. 621.

[8] Hiller K. Begegnungen mit «Expressionisten» // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. S. 25.

[9] Goll Y. Dichtungen. Lyrik. Prosa. Drama. Darmstadt; Berlin; Neuwind, 1960. S. 15.

[10] Benn G. Einleitung // Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada / Hg. G.Benn. Wiesbaden, 1955. S. 16.

[11] «Wir sind Expressionisten. Es kommt uns wieder auf den Gehalt, das Wollen, das Ethos an» (K.Hiller. Jüngst-Berliner) // Heidelberger Zeitung. 1911. Juli [Monatliche Beilage «Kunst und Wissenschaft»].

[12] См.: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920 / Hg. Th.Anz und M.Stark. Stuttgart, 1982. S. 69–74.

[13] Soergel A. Dichtung und Dichter der Zeit. Im Banne des Expressionismus. Leipzig, 1925.

[14] См.: Knapp G.P. Die Literatur des deutschen Expressionismus. München, 1979. S. 13–16.

[15] «Функциональная история термина "экспрессионизм" – еще не написанная – могла бы показать, как термин, ограниченный сначала областью живописи, используется на протяжении более половины столетия и к тому же в разных странах по-разному и для многих означает разное» (См.: Geschichte der deutschen Literatur, Band 3 / Hg. E.Bahr. Tübingen, 1988. S. 240).

[16] Benn G. Einleitung // Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada. S. 16.

[17] Raabe P. Vorwort // Raabe P. Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. Stuttgart, 1985. S. XI.

[18] «Expressionismus aus der Ferne gesehen: Cumuluswolke, scheinbar kompakt, mit festen Konturen. Innerlich der Wolke aber Nebel. Und dennoch ein fester Kern» (Konstantinovic Z. Expressionismus // Alke E. Profile und Gestalten der deutschen Literatur nach 1914. Stuttgart, 1977).

[19] Rothe W. Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt a. M., 1977. S. 11.

[20] См. предисловие к книге: Expressionism as an International Literary Phenomenon / Ed. by U.Weisstein. Paris-Budapest, 1973.

[21] См.: Балашов Н.И. Глубинный уровень различения художественных методов и показатель изобразительности-выразительности искусства // Проблемы изучения культурного наследия / Ред. Г.В.Степанов. М., 1985.

[22] Edschmid K. Lebendiger Expressionismus. Auseinandersetzungen, Gestalten, Erinnerungen. Wien; München; Basel, 1961. S. 9.

[23] См.: Stark M. Für und wider Expressionismus. Die Entstehung der Intellektuelbendebatte in der deutschen Literaturgeschichte. Stuttgart, 1982. S. 338. В годы ретроспективного изучения экспресионизма эта антиномия приняла упрощенный вид вопроса: что лежит в основе экспрессионизма – стиль или мировоззрение?

[24] Hamman R., Hermand J. Expressionismus. 2. Auflage. Berlin, 1977. S. 8.

[25] Lyrik des Expressionismus / Hg. und eingeleitet v. S.Vietta. Tübingen, 1999.

[26] Этот тезис М.Саболчи широко обсуждался на научной встрече в Страсбурге (1976), посвященной рассмотрению экспрессионистского движения в странах Дунайского бассейна. См.: «Expressionismus» im europäischen Zwischenfeld / Hg. Z.Konstantinović. Innsbruck, 1978. Материалы Белградского конгресса МАЛК опубликованы в кн.: Expressionism as an International Literary Phenomenon / Ed. by U.Weisstein. Paris-Budapest, 1973. См. также: Brinkmann R. Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phäenomen. Stuttgart, 1980.

А

АБСОЛЮТНАЯ МЕТАФОРА. Конститутивный признак экспрессионистского мировидения и стиля. Как термин впервые появляется в контексте творчества Ш.Бодлера и С.Малларме, в чьем поэтическом языке обе составляющие метафоры – и отдающая, и принимающая образ – сами по себе предельно зашифрованы. Философской и эстетической основой возникновения А.м. послужил глубокий языковой скепсис и сомнения в истинности отношений языка и действительности, свойственные переломной эпохе рубежа XIX–XX вв. Так же, как в метафоре эпохи барокко, в новой метафоре устанавливалась связь между «иносказательно выраженным» и «собственно подразумеваемым». Однако современная метафора «ничего реального более не зашифровывает. Она плавает на поверхности стихотворения, как цветок без стебля» (Г.Нойман), как некое «странствующее “странно”» (С.Кржижановский). Она пытается назвать то, чему, собственно, нет иного имени и что не может быть выражено ничем другим, кроме этой А.м. Такая метафора сама становится языковым средством познания, но предмет этого познания словно ускользает, не дается и не хочет быть названным. Функция такой метафоры парадоксальна или абсурдна, как само определение «абсолютная», в котором уже заключено противоречие: абсолютным названо языковое средство, которое, будучи призванным установить связь, на деле аннулирует всякую связь между двумя сопоставляемыми сущностями. Механизм образования А.м. получает объяснение тем, что метафорический процесс признается не только и не столько языковым, сколько мыслительным, а метафора – способом познания, структурирования и объяснения мира. При когнитивном анализе абсолютной метафоры уровневые и структурные различия языковых единиц утрачивают свою значимость: к ее сфере относятся многие явления, которые традиционно рассматривались как сравнительный оборот, метонимия, синекдоха, гипербола, литота и т.п.

А.м. в австрийской и немецкой поэзии начинается с Г.Тракля* и Г.Гейма*. Однако не только они «творили вторую действительность» (Н.Павлова) за счет А.м. И у менее герметичных поэтов (П.Больдт*, Ф.Хардекопф*, Э.В.Лоц*, Г.Кулька*, А.Вольфенштейн*, К.Эйнштейн*, С.Кронберг) есть специфические А.м., безошибочно диагностирующие экспрессионизм. Характерная для экспрессионизма мыслительная категория «чуждого», формально реализованная в очуждении, остранении языка, неразрывно связана с А.м. Данная метафора манифестирует авторскую перспективу осознания катастрофичности бытия, в котором «распалась связь времен», и собственное место, вернее, его отсутствие, в этом хаосе. В ней кроется ключ к пониманию основ национально-специфического видения мира и его универсального образа, актуального для периода коренного перелома в жизни и в искусстве. В подобных метафорах аналогия заменена логическим абсурдом. Именно логический абсурд заставляет при интерпретации метафоры отказаться от основного значения слова и искать в спектре его коннотаций ту, которая позволила бы осмысленно связать метафорический предикат с его субъектом. При отсутствии эксплицитно выраженных промежуточных шагов, сознание произвольно устанавливает смысловые связи, и именно свобода выбора

этих связей становится доминирующим источником эстетического воздействия поэтического высказывания. Стихотворений, наполненных подобными остраненными, «мерцающими» смыслами, в поэзии экспрессионизма более чем достаточно не только в довоенный период, когда был задан своеобразный канон очуждения действительности, а основные поэтические техники нередко намеренно сгущались, чтобы эпатировать публику.

В экспрессионистской А.м. соединение понятий основано не просто на «сходстве несходного», но на субъективном эмоциональном соположении чужеродных сущностей. Метафора становится способом мышления о предмете; оставаясь фигурой переноса, она касается не изображаемого объекта, а изображающего субъекта, т.е. построена не по принципу объективного сходства/несходства объекта и образа, а на основе отношения поэта к объекту. Она, действительно, словно «плавает», ничего ни с чем не соединяя. На первый план выдвигаются познавательная и моделирующая функции: метафора не просто актуализируется и становится главенствующим способом высказывания, но и моделирует сущность всего эстетического концепта. Характерно нанизывание одной А.м. на другую, аналогичное монтажу, когда известные детали в новой перспективе требуют активности сознания для их соединения в целостный образ.

Семантическое движение осуществляется по принципу диафоры, т.е. простой презентации деталей в некой новой аранжировке. Новое значение возникает в результате соположения и обнаружения новой связи вещей. Диафорический синтез может скрепляться и символизироваться доминирующим образом, часто заявленным в заголовке. Немало известных стихотворений экспрессионизма написаны как одна развернутая А.м. («Странный час» («Seltsame Stunde») А.Вольфенштейна, «Голубой час» Г.Бенна*, «Рождение» Г.Тракля). Для манифестации «иносказательно выраженного» и «собственно подразумеваемого» нередко оказываются непригодными обычные лексико-грамматические средства, и поэт пользуется метафорами-паролями, за которыми скрыто его мироощущение. Таков «Некто» и «Странный странник» Г.Тракля, таковы «ветер» и «белое» П.Больдта или «снег былого» и «красное всесильной жизни» С.Кронберга.

Наиболее исследована цветовая А.м. экспрессионизма. Функции цвета в творчестве Г.Гейма, Г.Тракля, Э.Штадлера*, Й.Р.Бехера* в полной мере отражают ее характер в трех существенных аспектах: 1) цвет перестает относиться только к сфере зрительного восприятия и становится синестетическим; 2) метафора может выступать антиподом непосредственному обозначению цвета или качеству определяемого понятия; 3) значение цвета радикально субъективируется – цвет насыщается аффектами, и цветовая метафора относится к феноменам и процессам, выходящим за рамки чувственного восприятия вообще. В метафорике такого рода выражается экстремальное отчуждение между субъектом и предметным миром и происходит очуждение всей картины мира. Так возникают образы, подобные «голубому роялю», «черному молоку» Э.Ласкер-Шюлер*, «красному смеху» Л.Андреева* или «голубому часу» Г.Бенна, «лиловому дыханию», «черному звуку» Г.Гейма или «голубому смеху» и «золотому крику войны» Г.Тракля. Цветовая палитра экспрессионизма проявляет себя как территория крайнего беспокойства, исключающих друг друга, но взаимодействующих явлений, контрастности и взаимоотрицания традиционно положительно-коннотированных элементов: «...Во вселенной произошла какая-то катастрофа, какая-то странная перемена и исчезновение цветов: исчезли голубой и зеленый и другие привычные и тихие цвета» (Л.Андреев. «Красный смех»). Экспрессионисты разрушали дескриптивное значение цвета и высвобождали цвет из отношений с чувственно воспринимаемой действительностью во многом под влиянием поэзии А.Рембо.

Лит.: Теория метафоры / Н.Д.Арутюнова. М., 1990; Mautz K. Die Farbsprache der expressionistischen Lyrik // DVjs, 31. Stuttgart, 1957; Schneider K.L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G.Heyms, G.Trakls, E.Stadlers: Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Hei-

delberg, 1961; Schneider K.L. Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus. Hamburg, 1967; Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik: Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Hamburg, 1967; Neumann G. Die absolute Metapher // Poetica. 3. 1970; Scheiffele E. Farbbezeichnung in den Gedichten von Paul Boldt // Doitsu Bungaku. Deutsche Literatur. H. 54. 1974; Ostermann E. Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne // Ateneum. Jahrbuch für Romantik 1991; Wiethege K. Jede Metapher ist ein kleines Mythos. Münster, 1992; Die Differenzierung der Metapher in der Literatur der Moderne // Die literarische Moderne in Europa / Hg. H.J.Piechotta. Opladen, 1994.

Н.Пестова

АБСТРАКТНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ (Abstract Expressionism, AbEx) – направление в живописи, сформировавшееся в США в 1940–1950. Имел опосредованное отношение к европейскому экспрессионизму первых десятилетий XX в., хотя раннее, фигуративное творчество некоторых его представителей и было отмечено в той или иной мере экспрессионистскими тенденциями. Это касается как ряда стилистических признаков, так и психологической атмосферы («Напряженные, тайные, экспрессивные образы стали выражением невроза, заменившего нам реальность», А.Готлиб). А.э. неоднороден, само это словосочетание противоречиво, так как содержит отказ от фигуративности вместе с обращением к эстетической системе, в которой доминирует выражение внутреннего мира человека и его чувств. Термин появился в 1946, когда Р.Коутс назвал «абстрактными экспрессионистами» У. де Кунинга* и Дж.Поллока*, вошедших позднее в «Нью-йоркскую школу». «Опасно давать себе самим имя», – так высказался о «неуклюжем», но прижившемся термине У. де Кунинг.

Важную роль в зарождении А.э. сыграло восприятие в США европейского авангардного искусства, начиная с выставки «Армори Шоу» (1913). Его непосредственными американскими предшественниками были польский иммигрант Дж.Грэм, увлекавшийся юнгианством и психоанализом, иммигрант из Армении А.Горки*, М.Хартли и М.Уэбер. Как и все авангардное искусство в США, А.э. заимствовал понемногу из разных течений: из кубизма – композиционные решения и подчеркнутую цельность пространства картины; из сюрреализма – импровизацию и повышенный интерес к сфере бессознательного, принцип «автоматизма» и свободной ассоциации, в формах, свойственных Х.Миро и А.Массону. Значительное влияние на его развитие оказали европейские художники-сюрреалисты, иммигрировавшие в США в годы II мировой войны. В 1942 П.Гуггенхейм открыла галерею «Искусство нынешнего века», где молодые американские художники стали встречаться с европейскими мастерами. С 1943 по 1947, когда галерея закрылась, здесь прошли выставки Дж.Поллока, М.Ротко, К.Стилла. В 1951 в Музее современного искусства состоялась выставка абстрактной живописи и скульптуры, представившая «AbEx» как оригинальное, хотя и размытое течение.

Большинство его представителей не были абстракционистами в точном значении термина. На их огромных полотнах проступали вполне узнаваемые образы. Прежде всего это касается того крыла течения, которое принято называть «акционизмом», или «живописью действия» («action painting», термин предложен Г.Розенбергом). Их творческие поиски характеризовались интенсивностью ощущений, трагизмом, порой пафосом. Однако пафос был экзистенциальным: «абстрактных экспрессионистов» отличало отвращение к социально заряженному американскому искусству 1930-х. Почти все они, за исключением де Кунинга, испытали сильнейшее воздействие примитивизма, отличались повышенным интересом к архетипам, мифам, прапамяти как источникам вдохновения. Индейское и афро-американское искусство, петроглифы, наскальные рисунки, песчаные картины оказали влияние на Поллока, Бейзиотса, Готлиба, как с точки зрения композиции, перспективы масштаба, техники, так и в смысле интереса к тотемам.

Работы другого крыла «абстрактного экспрессионизма» отмечены отсутствием как непосредственности «акционизма», так и интереса к автоматизму. Они получили условное

название «живописи цветовых полей» («color field painting»), где «поля» интерпретировались в категориях возвышенного и прекрасного. Цвет играет решающую роль в живописи М.Ротко, которого можно рассматривать в известном смысле как «религиозного» художника: по словам исследователя американского искусства Дж.С.Тейлора, он «создал духовный ритуал для общества, в основном лишенного ритуала, религиозный опыт без церковных атрибутов». Константой полотен Б.Ньюмена стала прямая вертикальная линия, рассекающая их сверху донизу, подобно тому как причудливо изогнутые линии рассекали пространство огромных картин К.Стилла 1940-х. Но и эти художники создавали не чистые абстракции, а своего рода экспрессивные «портреты американского пространства».

Возникнув в целом как художественное явление, шедшее по следам европейского авангарда, А.э. сумел стать самостоятельным направлением в американской живописи. К концу 1950-х превратился в ведущее течение в американском искусстве, активно поддерживался государством как выражение американской свободы и независимости. К 1960–1970-м относится и волна популярности этого течения за пределами США.

Лит.: Frank E. Jackson Pollock. New York, 1983; Anfam D. Abstract Expressionism. New York, 1990; Hughes R. American Visions. The Epic History of Art in America. New York, 1997; Leja M. Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940-s. New Haven, 1997.

М.Тлостанова

АБСТРАКЦИЯ (Abstraktion) – эстетическая категория, разработанная В.Воррингером* и получившая широкое признание у экспрессионистов. Абстракцию (абстрагирование) Воррингер сопрягал с понятием «вчувствования» («Einfühlung») как необходимое коррелятивное условие последнего, рациональный «полюс» художественного самовыражения. Если «вчувствование», по Воррингеру, – некое «пантеистическое» слияние с внешним миром, жизнью, которая есть «сила [...], действие [...], воля», то абстракция – род пытливого внутреннего беспокойства, побуждающего проникать за оболочку «вещей в себе», связуя субъект, личность художника, с космическими, трансцендентальными началами бытия. В таком смысле понятие абстракции соотносилось с творческими установками и эстетическими постулатами многих экспрессионистов и близких к ним поэтов, писателей, художников: «духовность», или «сущностное звучание» воспроизводимого мира – у В.Кандинского*; «звездные» порывы искусства к «вечности» – у Т.Дойблера*; творчество во имя «целостного зрения», торжество «души» над внешним, над «машиной» – у Х.Бара*; «стремление к вневременному абсолюту» как основа сценического обновления драмы – у Я.Мацы*; примат в поэзии лирического интеллекта, который постигает необыденное, божественное в человеке – у К.Пинтуса*; утверждение К.Эдшмидом* визионерской мощи духа, отверзающей сокровенно-истинную «картину мира»; слияние статики и динамики через абстрагирующую «психоцентрическую ориентацию» «я» и мира, – у П.Хатвани*; организующее личностное оформление затекстового и сверхтекстового, вообще сверхличного художественного переживания у А.Шёнберга* и т.п.

Общее признание творческой роли абстракции в построении образа сопровождалось решительным неприятием простого «подражания» жизни, натуралистической описательности (В.Воррингер, К.Пинтус, К.Эдшмид и многие другие), нередко отождествляемой с «реализмом»; импрессионистской поверхностностью и «дробностью» (Х.Бар, Я.Маца и др.). Абсолютизация абстрагируемой «активности» порой приводила к деконкретизации чувства и крайней отвлеченности. Вместе с тем художественное освоение экспрессионизмом понятия абстракции подготавливало и углубляло драматически напряженную интеллектуализацию новейшего искусства.

Лит.: Worringer W. Abstraktion und Einfühlung. Bern, 1907, München, 1908; Kandinskij W. Über das Geistige in der Kunst. München, 1912; Lipps Th. Zur Einfühlung. Leipzig, 1913; Däubler Th. Der neue Standpunkt. Dresden, 1916; Bahr H. Expressionismus. München, 1920; Edschmid K. Über

den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. Berlin, 1920; Hevesi I. Az impressionizmus, futurizmus, kubizmus és expresszionismus. Budapest, 1919; Воррингер В. Абстракция и вчувствование // Современная книга по эстетике. М., 1957; Выготский Л. Психология искусства. М., 1968.

О.Россиянов

АВСТРИЙСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ развивался во многом синхронно с экспрессионизмом немецким и охватил в начале XX в. все сферы искусства (литература, живопись, скульптура, музыка, театр, архитектура и др.). Это было время, когда австрийская культура стремительно преодолевала изолированность от Европы и заявляла о себе во всемирном историко-культурном контексте такими значительными именами как Р.-М.Рильке, Г.Тракль*, Ф.Кафка*, А.Шёнберг*, Э.Шиле*, З.Фрейд и многие другие. Накануне распада Австро-Венгерской монархии усилилось стремление к осознанию «австрийской сущности» национального искусства, были заложены основы ностальгического «габсбургского мифа» – неотъемлемой составляющей концепции самостоятельной австрийской культуры XX в.

Хронологические границы австрийского экспрессионизма не столь очевидны, как в Германии, хотя основные этапы развития совпадают: 1) 1905–1910: постепенное нарастание экспрессионистских тенденций; 2) 1910 – начало 1920-х: экспрессионизм занимает ведущие позиции в литературно-художественной жизни; 3) 1920-е – начало 1930-х: движение затухает, экспрессионистские журналы постепенно сходят на нет, но экспрессионистский пафос еще сохраняется в творчестве многих писателей и художников. И в последующие десятилетия экспрессионизм сохранялся в австрийской культуре как некая сумма отработанных (но и постоянно обновляющихся) приемов.

Характерной чертой «венского модерна», в рамках которого в австрийской культуре вызревал экспрессионизм, было сосуществование различных течений и творческих доктрин (натурализма, романтизма, классицизма, реализма) при бесспорном первенстве импрессионизма в различных его разновидностях – вплоть до появления произведений, явно примыкавших к экспрессионизму (как, например, новелла А.Шницлера «Лейтенант Густль», «Leutnant Gustl», 1900). Идейным вдохновителем «венского модерна» был Х.Бар*, провозгласивший эмпириокритицизм Э.Маха «философией импрессионизма», наиболее адекватно выражающей сущность австрийского (в первую очередь, венского) мироощущения, «нервного до кончиков пальцев». Как в Берлине и Мюнхене, огромную роль играли венские литературные кафе «Гринштайдль» и «Централь», среди завсегдатаев которых были К.Краус*, Х.Бар, А.Шницлер, П.Альтенберг, Г. фон Гофмансталь. Атмосфера рафинированного психологизма, утрачивающего всякую, даже относительную, цельность, естественным образом подводила к открытию области подсознательного в человеческой психике. До начала XX в. это открытие совершается (Шницлером в литературе, Климтом, затем А.Кубином* в живописи) независимо от З.Фрейда, что впоследствии признавал сам Фрейд. Так же параллельно открывалась и «зона эротического», куда писатели и художники вступали вместе с З.Фрейдом, О.Вайнингером, Ф.Виттельсом, автором публицистического романа «Сексуальный голод» («Der sexuelle Hunger», 1908). Утонченный психологизм венского импрессионизма эволюционировал к экспрессионизму через эстетизацию эротики и поиски спонтанного выхода из состояния угнетенной сексуальности: проза и лирика М.Брода*, восторженно принятые берлинскими экспрессионистами, роман «Танцующая дура» («Die tanzende Toerin», 1909, опубликован 1911) А.П.Гютерсло*, драмы «Убийцы, надежда женщин» («Moerder, Hoffnung der Frauen», опубликована 1910) О.Кокошки*, «Древо познания» («Der Baum der Erkenntnis», 1919) Ф.Т.Чокора* и др.

Заметным своеобразием отличалась культурная жизнь в Праге, где в начале XX в. на пересечении трех культур – чешской, немецкой и еврейской – возник пражский немецкоязычный литературный «остров» (М.Брод, Г.Майринк*, Ф.Кафка, Ф.Верфель*, Л.Перуц

и др.). Здесь не было венской богемной утонченности, ощущалась оторванность от оживленной литературно-художественной жизни немецких и австрийских метрополий (Берлин, Мюнхен, Вена), на общую картину отчуждения человеческого «я» от социального окружения накладывалось чувство одиночества и страха. Предчувствие надвигающихся катастроф, хотя и активизировало художественные поиски в духе экспрессионизма, но – при попытках найти позитивные опоры – далеко разводило писателей в области идей, что сказывалось и на различии художественных средств. Социально определенная патетика Верфеля контрастировала с притчеобразной иррациональностью Кафки, сатирическая гротескность раннего Майринка еще ничем не напоминала его будущего мистицизма и оккультизма. Роль духовного вдохновителя пражских экспрессионистов играл М.Брод, поклонник философии М.Бубера, убежденный иудаист, который, однако, активно поддерживал убежденного католика Верфеля и Кафку. Особый колорит пражскому немецкоязычному экспрессионизму придавал мистифицированный образ Праги, который складывался еще в детском сознании писателей, но в их зрелом творчестве воплотился в символ непостижимо иррациональной, непреодолимой отчужденности личности от внешнего мира («Процесс» и «Замок» Кафки, «Голем» Майринка и др.).

Экспрессионизм публично заявил о себе в Австрии (за три года до провозглашения его в Германии) премьерой драмы О.Кокошки «Убийцы, надежда женщин» (1908, Вена). Близка экспрессионизму была и стихотворная новелла О.Кокошки «Мечтающие мальчики» («Die träumenden Knaben», 1908). Первой публичной выставкой австрийских художников-экспрессионистов считается выставка группы «Новое искусство» («Neukunst», декабрь 1909, Вена, салон Писко), где были представлены полотна и рисунки А.Кубина, А.Шёнберга, А.П.Гютерсло, Э.Шиле, А.Ханака, Э.Д.Озена и др. Крупнейшими представителями экспрессионизма в австрийской живописи были также Х.Бёкль, А.Файстауэр, Р.Герстль, А.Колих. Многие экспрессионисты оставили заметный след в разных видах творчества: Кубин выступал не только как художник, но и как писатель; Ханак – столяр-краснодеревщик, скульптор, писатель, музыкант; Шёнберг – композитор, художник, писатель, музыковед, режиссер; Гютерсло – художник, писатель, издатель, теоретик искусства; Шиле – художник, писатель, модельер, фотограф. Кокошка был одним из основоположников экспрессионизма в поэзии и драматургии, в портретной и пейзажной живописи, в книжной графике, в режиссерско-сценическом искусстве, выступал также и как теоретик, оказав заметное влияние на формирование программы берлинского журнала «Штурм»*, где сотрудничал с 1910. Многие театральные и сценические новации Кокошки (синтетическое единство образа, слова, жеста, тона и особенно первооткрытия в области световых эффектов) оказались по-настоящему востребованными лишь в театре второй половины XX в. То же можно сказать и о некоторых других австрийских художниках-экспрессионистах (Кубин, Шёнберг, Гютерсло, О.М.Фонтана* и др.).

Второй период – выход экспрессионизма на ведущие позиции в литературе и искусстве Австрии – начинается с появления собственно экспрессионистских журналов и издательств. В 1909 экспрессионистов начал публиковать К.Краус* в «Факеле», охотно предоставляли им место другие венские журналы: «Меркер» («Der Merker», 1909–1922), «Ваге» («Die Wage», «Весы», 1898–1925), «Штром» («Der Strom», «Течение», 1911–1914); типично экспрессионистским журналом был «Анбрух» («Der Anbruch», «Рассвет», 1917–1922), публиковавший произведения и критические статьи Т.Дойблера*, А.Эренштейна*, П.Хатвани*, П.Корнфельда*, Р.Мюллера*, Э.Вайса*, А.Вольфенштейна* и иллюстрировавшийся художниками-экспрессионистами. В Инсбруке Людвиг фон Фикер издавал журнал «Бреннер»* («Brenner»), который в 1910–1915 был полностью экспрессионистским (открытие и постоянная поддержка Г.Тракля, публикации Т.Дойблера, Х.Броха, А.Эренштейна, Э.Ласкер-Шюлер* и др.). Экспрессионистскими по декларациям и направлению были жур-

налы «Гердер-блеттер»* («Herder-Blätter», «Гердеровские листки», выходил в Праге), где печатались О.Баум*, М.Брод, Ф.Яновиц*, Х.Яновиц, Кафка, Верфель и др.; «Флугблатт»* («Flugblatt», «Прокламация») О.М.Фонтаны, «Реттунг»* («Die Rettung», «Спасение», 1918–1919), который издавали А.П.Гютерсло и Ф.Бляй; «Даймон»* («Deimon») и «Дер нойе Даймон» («Der neue Daimon», 1919), «Гефертен» («Die Gefährten», «Сподвижники», 1920), выпускавшиеся «Товарищеским издательством» в Вене (Х.Зонненшайн*, А.Эренштейн, Ф.Верфель и др.).

В I мировую войну, в ходе которой многим австрийским экспрессионистам, как и немецким, пришлось участвовать в боевых действиях, начинается процесс постепенного размежевания, который перерос в громкий литературный скандал в 1920, связанный с именами К.Крауса и Г.К.Кульки*. Но если немецкие сторонники «активизма»* непосредственно участвовали в революционных событиях (Ноябрьская революция 1918–1919, Баварская Советская Республика в 1920 и др.), то в Австрии (при наличии глубинных политических разногласий) баталии разворачивались на страницах газет, журналов и книг. Разделяя с немецкими экспрессионистами ощущение общего кризиса эпохи и предчувствие грядущих социальных потрясений, выдвигая сходные призывы к повышению «интенсивности личности» и «коллективной солидарности», вызванные неприятием буржуазного общества и буржуазной морали, бюрократизации, индустриального прогресса, милитаризации и войны, австрийские экспрессионисты, будучи достаточно радикальными в эстетических поисках и в разработке острых этических и психологических проблем, в то же время – за редкими исключениями – были гораздо больше связаны с религиозной этической традицией (как правило, католической) и сохраняли привязанность к национальным австрийским корням. Австрийские «активисты» (А.Эренштейн, Г.К.Кулька, Ф.Верфель, Х.Кальтнекер*, Х.Зонненшайн, А.Броннен*, Р.Мюллер и др.) заметно отличались от немецких: для многих из них характерен достаточно быстрый и решительный отход от революционных позиций. «Поиски австрийского Эрнста Толлера* останутся безрезультатными» (Э.Фишер).

Тем интенсивнее были эстетические открытия австрийских экспрессионистов, новаторство которых часто становилось очевидным лишь после II мировой войны. Особые заслуги в развитии экспрессионистской драмы и театра принадлежат О.Кокошке, Ф.Т.Чокору, Ф.Брукнеру*, А.Вильдгансу*, К.Краусу («Последние дни человечества»), А.Броннену. Исключителен вклад австрийского экспрессионизма в музыкальное творчество XX в., сделанный, прежде всего, А.Шёнбергом в его экспрессионистский период (1906–1921) и его учениками А.Бергом* и А.Веберном. «Экспрессионистским» называют обычно период высшего подъема австрийского киноискусства в 1919–1925: от фильма «Кабинет доктора Калигари» («Cabinet des Dr. Caligari», 1919, режиссер Р.Вине*) до им же снятого фильма «Кавалер роз» («Der Rosenkavalier», 1926). К числу знаменитых кинофильмов австрийского экспрессионизма относятся «Содом и Гоморра» (1922) и «Королева рабов» («Die Sklavenkoenigin», 1924) режиссера Михаэля Кертица. Совершенно исключителен вклад австрийских писателей в развитие экспрессионистской прозы, где они, по существу, уже в самом начале экспрессионистского движения были пролагателями новый путей: М.Брод в сборниках новелл «Смерть мертвым!» («Tod den Toten!», 1906), «Эксперименты» («Experimenten», 1907) и особенно в романе «Замок Норнепюгге» («Schloss Nornepygge», 1908), который нередко называют «первым экспрессионистским романом», А.Кубин в романе «Другая сторона» («Die andere Seite», 1909), А.П.Гютерсло в романе «Танцующая дура», Эрнст Вайс в романе «Каторга» («Die Galeere», 1913) и других его произведениях, А.Эренштейн и т.д. Вне контекста экспрессионизма невозможно понять творчество Ф.Кафки, который разрабатывал типично экспрессионистские конфликты (прежде всего, конфликт отцов и детей), использовал присущие экспрессионизму способы изображения (смещение перспективы, монтаж образов, опрокинутые сно-

видения и др.), в том числе близкие экспрессионизму приемы мифологизации. Кафка поддерживал личные и творческие контакты со многими экспрессионистами – М.Бродом, Э.Вайсом, Г.Майринком, А.Кубином и др.

Поиски национально-культурной идентичности, которые в австрийской культуре усилились с конца XIX в., еще более обострились в период Первой республики (1918–1938), уже после распада Австро-Венгерской империи, когда, с одной стороны, продолжала действовать инерция культурного единства, но, с другой стороны, жившие за пределами собственно Австрии немецкоязычные писатели получали новое гражданство и порой болезненно переживали процесс адаптации к новым условиям и к новой национально-государственной идентификации (пражский немецкоязычный «остров» в условиях Чехословацкой республики). По сравнению с Германией, где тоже были региональные и диалектные различия, в Австро-Венгрии на эти различия наслаивались еще и другие: многонациональный состав империи придавал резкую определенность региональным очагам культуры – Вене, Праге, Будапешту, Братиславе (Пресбургу); славяне составляли значительную часть населения Австро-Венгерской монархии, что весьма заметно отражалось на развитии собственно немецкоязычной культуры – австрийские писатели часто имели славянских предков или даже родителей, чаще вступали в непосредственные контакты со своим славянским окружением, знали славянские языки (например, Ф.Кафка и М.Брод свободно владели чешским языком), читали славянских авторов в оригинале и переводили их, что так или иначе отражалось на их собственном творчестве; австрийские писатели в начале XX в. чаще и плодотворнее вступали в непосредственные контакты с Россией и русской культурой (Рильке, Тракль, Чокор, Кафка и др.); общее для европейской культуры «конца века» ощущение трагического упадка, кризиса традиционного гуманизма давало себя знать в распадающейся Австро-Венгрии особенно остро, что способствовало глубоким переменам и подъему австрийской культуры; в отличие от Германии, где католики и протестанты тесно соприкасались друг с другом в повседневной жизни, Австро-Венгрия была преимущественно католической, что наложило отпечаток и на развитие культуры в XX в. – дерзкие эстетические эксперименты соседствовали с политической и этической консервативностью.

Эти различия способствовали тому, что затухание экспрессионизма проходило в Австрии гораздо медленнее, чем в Германии, где уже в середине 1920-х его начинают теснить «новая деловитость»* («новая вещественность»), «магический реализм»*, экспериментальный агитационно-революционный театр и т.д. В Австрии экспрессионизм, трансформируясь, продолжал оставаться ведущей тенденцией до конца 1920-х, в отдельных (но весьма показательных) случаях переходя и в 1930-е (в творчестве Э.Вайса, А.П.Гютерсло, Ф.Т.Чокора, О.М.Фонтаны и др.). Крупнейшие художники и писатели последующих поколений не только плодотворно осваивали наследие экспрессионизма (Й.Рот, Э. фон Хорват, П.Целан, П.Хандке, К.Рансмайр и др.), но и прямо называли экспрессионистов своими учителями (Х. фон Додерер).

Соч.: Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada. Wiesbaden, 1955, 1979; Literatur-Revolution 1910–1925. Dokumente, Manifeste. Programme. 2 Bde / Hg. P.Poertner. Darmstadt; Neuwied; Berlin-Spandau, 1960–1961; Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung / Hg. P.Raabe. München, 1965, Zürich, 1987; Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Stuttgart, 1982; Hirnwelten funkeln: Literatur des Expressionismus in Wien / Hg. E.Fischer und W.Haefs. Salzburg, 1988.

Лит.: Sapper T. Alle Glocken der Erde: Expressionistische Dichtung aus dem Donauraum. Wien, 1974; Hamann R., Hermand J. Expressionismus. Frankfurt a. M., 1975, 1977; Wauer B. Studien zum Expressionismus und seiner Rezeptionsgeschichte in der bildenden Kunst. München, 1982; Werlmer P. Physis und Psyche. Der österreichische Frühexpressionismus. Wien; München, 1986; Raabe P. Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. München, 1992; Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste / Hg. K.Amann, A.A.Wallas. Wien; Köln; Weimar, 1994; Literaturgeschichte: Österreich. Prolegomena und Fallstudien / Hg.

W.Schmidt-Dengler, J.Sonnleitner, K.Zeyringer. Berlin, 1995; Hauptwerke der österreichischen Literatur / Hg. E.Fischer. München, 1997.

А.Гугнин

А́ДЛЕР, ЯНКЕЛЬ (Adler, Jankiel, 26.07. 1895, Тушин под Лодзью – 25.04.1949, Олдбурн близ Лондона, Англия) – польский художник. Из хасидской еврейской семьи. В 1912 учился ремеслу гравера в Белграде; с 1913 работал в Бармене под Дюссельдорфом, в 1916–1918 учился там же в школе прикладного искусства. Член группы «Юнг Идиш»* (1918–1922). Дебютировал индивидуальной выставкой в Лодзи в 1918. В 1918–1920 жил в Варшаве, в 1920–1933 в Германии. Был связан с еврейским культурным движением в Польше и социалистическим художественным движением в Германии, участвовал в Международной выставке революционных художников в Берлине (1922), акциях «Новембергруппе» (1923). Член группы «Юнге Рейнланд» (Дюссельдорф, 1922–1923), «Группе прогрессивер кюнстлер» (Кёльн, 1925–1933). С 1933 в Париже. Много путешествовал по Европе, надолго приезжал в Польшу (1926, 1929, 1935–1936), в 1937 посетил СССР.

Для живописи, акварелей, рисунков А. характерна экспрессионистская резкость фактуры и композиции, богатство, насыщенность, контрастность палитры. Драматической ностальгией, пессимистическим фатализмом, предощущением катастрофы проникнуты его символические картины на темы фольклора и Библии, абстрактно-сюрреалистические и тяготеющие к монументальному кубизму композиции. В 1935 в Варшаве состоялась его юбилейная выставка. В 1940 добровольно вступил в польские армейские части во Франции, в их составе был эвакуирован в Шотландию, демобилизован по болезни. Умер от сердечного приступа. Картины А. экспонировались на выставке «дегенеративного искусства» в нацистской Германии. Ныне хранятся в крупнейших музеях мира.

Лит.: Jankiel Adler. Warszawa, 1935; Fierens P. Jankel Adler. London, 1948; Themerson S. Jankel Adler. London, 1948; Klapheck A. Jankiel Adler. Recklinghausen, 1966; Jankiel Adler. Köln, 1985; Pollakówna J. Świat ocalony: Jankiel Adler. Warszawa, 1999.

А.Базилевский

АКТИВИЗМ (нем. Aktivismus). Понятие имеет два значения. В самом широком смысле это определенное («активистское») направление, точнее, умонастроение внутри экспрессионизма; широко вошло в терминологический обиход, благодаря редакторам и авторам берлинского журнала «Акцион»* («Действие»)* «Активисты» в широком смысле – политически решительно настроенные и нередко разделявшие революционные идеи «левых» критики, писатели и художники. Но в употреблении термина акцент должен быть сделан скорее не на внешних различиях, а на том, что в самом экспрессионизме был заложен А. как действенное начало; это была органическая часть движения, включавшая наиболее политизированных авторов, настроенных на обновление общества. А. проявлялся и в подходе к художественному творчеству, и в поведенческом плане как готовность к общественному действию, в частности, в неприятии «пассивизма», созерцательности. В стихах Газенклевера* и Бехера* возникает образ поэта, готового к политическим решениям. Место одинокого поэта – «Нищего» (Зорге*) – занимает человек, жаждущий слиться с «массой». Чисто этический смысл творчества становится у Толлера*, Бехера*, Рубинера*, Леонгарда и др. этико-политическим. Некоторые экспрессионисты участвовали в Ноябрьской революции 1918, прокламировали революционные изменения в своем творчестве (как Бехер и Толлер). Но А. выражался и в нравственном пафосе, в «порыве»*; более всего представление об А. ассоциировалось с мятежным, бунтарским духом тех участников движения, которые были отмечены политическим радикализмом. В художественных произведениях «активистский» пафос чаще выливался в маловыразительную риторику. После крушения революции большинство «активистов» разочаровалось в революционных идеях, в их творчестве былые устремления нередко становились пред-

метом пародийного изображения. Некоторые «активисты» открыто присоединились к движению пролетарско-революционных писателей, вступили в коммунистическую партию. В годы нацизма многие из них эмигрировали, частью писатели погибли в лагерях (нацистских и советских), другие покончили с собой (См. также *«Революция и экспрессионизм»*).

В более узком смысле А. – самоназвание венгерских экспрессионистов, аналог немецкого термина «экспрессионизм», идеологом и теоретиком которого в венгерской среде был Л.Кашшак*. Будучи сам экспрессионистом в своем поэтическом творчестве, особенно в ранний период, организатором и издателем экспрессионистских журналов «Тетт»* («A Tett», «Действие») и «Ма»* («Ма», «Сегодня»), он был центром и движущей силой всего «активистского» движения на венгерской почве.

А. предстает как самостоятельное культурно-политическое движение, сложившееся в рамках немецкого экспрессионизма вследствие его политизации в период I мировой войны. В ряде работ (В.Х.Зокель, В.Паульсен и др.) термин А. в этом смысле включает и более раннюю фазу движения, относящуюся ко времени обозначившегося раскола в среде молодых экспрессионистов. Согласно концепции Ю.Хаберbegeдер, возникновение программы А., противопоставившего себя экспрессионизму, связано не с началом военных событий, а прежде всего с деятельностью «Нового клуба»*. В годы войны актуальность А. как самостоятельного политического течения заметно возросла благодаря тому, что его участники выдвинули требование проведения реформ в сфере общественной жизни и культуры для преодоления кризисной ситуации в немецком обществе.

Антология «Кондор»* («Kondor», 1912), изданная основным идеологом «активизма» К.Хиллером*, и книга его статей «Мудрость скуки» («Die Weisheit der Langeweile», 1913) уже обнаруживают основные черты программы активистов. «Кондор» выстроен на теоретической базе этого движения, значительно отличающейся от раннего экспрессионизма. В «Мудрости скуки» Хиллер отрицает экспрессионистский идеал «нового человека»*, пропагандируя собственный тип «великого человека». Используя философемы Ницше, Хиллер противопоставляет «массе» элиту «избранных» с выраженными чертами дионисийства. Синтез идей Просвещения и ницшеанства – утопическая основа А. Его организационное оформление произошло в 1918, когда К.Хиллер, Р.Кайзер*, Л.Рубинер* и А.Вольфенштейн* приняли решение о создании под таким названием нового союза. Констатируя независимость А., Хиллер определял экспрессионизм как некую «форму выражения», а А. – как «мировоззрение». Своим предшественником участники движения считали Г.Манна*, который в статье «Дух и действие» («Geist und Tat», 1910) переосмыслил феномен «духа», вошедший в словарь экспрессионизма как одно из его основных понятий. «Дух» должен преодолеть свою пассивность и, вторгаясь в сферу политики, стать действенным фактором преобразования мира. «Одухотворение политики» и «политизация духа» – две формулы, используемые «активистами» как программные лозунги, разграничивающие политику «реальную» и «духовную».

В 1916 в Мюнхене вышел в свет первый выпуск ежегодника «Циль» («Ziel», «Цель») с подзаголовком «Призыв к деятельному духу» («Aufrufe zum tätigen Geist»). Журнал превратился в форум литераторов, порвавших с экспрессионизмом и готовых к политической активности. И первый, и второй выпуск «Деятельного духа («Taetiger Geist», 1918) были запрещены цензурой. Три следующих выпуска широкой известности в обществе не получили и особого успеха не имели. Деятельность «активистов» сыграла воспитательную роль в студенческом движении. Хиллер поощрял развитие университетских союзов, которые перенимали положения А., и привлекал участников и идеологов молодежного движения к сотрудничеству с журналом «Циль». Наиболее яркими представителями студенческого А. были А.Курелла, Г.Вайнекен, Х.Блюер. В журнале «Циль» Г.Вайнекен напечатал статьи «Творческое воспитание» («Schoepferische Erziehung», 1916), «Замок молодежи» («Jugend-

burg», 1918) и «Демократия и революция» («Demokratie und Revolution», 1919), где призывал к проведению реформ в сфере образования. Отношение к педагогической программе Г.Вайнекена было неоднозначным: если в статье «Активистское воспитание» («Aktivistische Erziehung», 1915) Хиллер подчеркивал готовность А. поддержать его идеи, то статья «Учение о воспитании Густава Вайнекена и активизм» («Gustav Wynekens Erziehungslehre und Aktivismus», 1919) ставила правильность его педагогических методов под сомнение.

Летом 1917 Хиллер основал активистскую группу «Союз Цель» («Bund zum Ziel»); на первом собрании были приняты программа и устав новой организации, опубликованные впоследствии в третьем выпуске «Циль». Свою задачу активисты видели теперь в «скорейшем прекращении войны и уничтожении монархии Гогенцоллернов, в формировании республики мира, свободы, социальной справедливости и духа». Однако программа базировалась не на анализе жизни современного немецкого общества, а на оторванных от действительности постулатах Просвещения и игнорировала причинную обусловленность истории. К моменту второго собрания «Союз Цель» был переименован в «Союз активистов» («Aktivistenbund»), а затем на заседании в рейхстаге 10 ноября 1918 – в «Политический совет работников умственного труда» («Politischer Rat geistiger Arbeiter»), что отражало тенденции того исторического периода (подобные группы возникли и в других городах). Активисты воспринимали «Совет» как орган радикально настроенной элиты и провозгласили его носителем культурной революции. «Совет» провел выборы кандидатов для делегации в рейхстаг (Х.Герлах, Г.Вайнекен и др.), так как, по мнению Хиллера, он должен был занимать весомое положение в политической системе страны. «Советы», однако, оказались недееспособными из-за постоянного расхождения мнений, отсутствия политического опыта, ярко выраженного индивидуализма и отпугивающей публику радикальности. «Настоящий социализм», доминирующий в программе, ограничился лишь постулатами. Активисты предприняли безуспешную попытку объединить все Советы работников умственного труда в единую общегерманскую организацию, с этой целью в 1919 в Берлине был созван «Общегерманский конгресс активистов» («Gesamtdeutscher Aktivistenkongress»). Его проведению помешало подписание Версальского мира, – на заседание явилось не более 150 человек. «Общегерманский Конгресс» в очередной раз обнажил противоречивость и умозрительность политической программы активистов, которая основывалась исключительно на господстве «духовной элиты», восходя к философии Ницше, и на особой вере в «слово» и «дух», воспринятые как путь к «раю на земле» при отрицании каких-либо реальных политических действий. При этом «духовной элите» отводилась роль «посредника между логосом и толпой». Активисты хотели видеть «духовную элиту» у власти и связывали с этим свое требование реформировать парламентарную систему в Германии. Парламент должен стать закрытым общественным форумом интеллектуальной аристократии, «претворением слова в действие». Такая позиция делала влияние активистов на общество невозможным; политические круги не приняли движение всерьез.

Лит.: Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts «Aktion» 1911–1918 / Hg. P.Raabe. München, 1964; Pintus. Rede für die Zukunft // Der Aktivismus. 1915–1920 / Hg. W.Rothe. München, 1969; Kolinsky E. Engagierter Expressionismus. Stuttgart, 1970; Aktivismus. Die Konkretisierung des Protestes // Knapp G. Die Literatur des deutschen Expressionismus. München, 1979; Habereder J. Kurt Hiller und der literarische Aktivismus. Bern etc., 1981; Rubiner L. Künstler bauen Barrikaden. Texte und Manifeste 1908–1919 / Hg. W.Hang. Darmstadt, 1988.

О.Россиянов

«АКЦИÓН» («Die Aktion», «Действие», 1911–1932) – один из наиболее значительных журналов экспрессионизма, его «лучшее ревю и один из его главных поступков» (П.Раабе). Издавался Ф.Пфемфертом* в Берлине и воспринимался как журнал-соперник «Штурма»* Х.Вальдена*. Первые 13 номеров печатались с подзаголовком «Ежене-

дельник свободной политики и литературы»; с № 14 (1912) – «Еженедельник политики, литературы и искусства» (с № 45/46, 1918, без подзаголовка). С самого начала журнал объявил себя «органом честного радикализма». Сотрудничество в нем позволило элите молодой литературы осознать свою объединенность и принадлежность к большому духовному движению. Ф.Пфемферт поддерживал общий оппозиционный настрой журнала и не скрывал его призывов к революции. Публикации первых лет безошибочно указывают на то, что лицо нового времени определяла поэзия, – с № 33 (октябрь 1911) это подчеркивалось даже внешне: стихи печатались жирным шрифтом. В журнале «А.» начинали совместно публиковаться поэты, чьи пути впоследствии радикально разошлись (с июня 1912 – П.Больдт*, с июня 1913 – О.Канель*); многие из самых известных стихотворений Ф.Хардекопфа*, Я. ван Ходдиса*, Г.Гейма*, Э.Бласса*, Г.Бенна*, М.Брода*, А.Лихтенштейна* и др. впервые появились на его страницах. С 1913 журнал выходил с большим количеством иллюстраций (Г.Гросс*, О.Кокошка*, А.Кубин*, П.Пикассо, Р.Хаусман). С апреля 1912 по апрель 1914 улучшалось от номера к номеру полиграфическое качество (отказ от готического шрифта, переход на эффектный шрифт «антиква»), повышался художественный уровень публикаций, несмотря на то, что Ф.Пфемферт принимал новые материалы без жесткого критического отбора. Позиция журнала отличалась противостоянием буржуазной прессе и острой критичностью (К.Пинтус*, К.Эдшмид*, Ф.Бляй, А.Керр, К.Краус*, В.Беньямин*), сопротивлением традиционности, последовательностью и бескомпромиссностью в представлении нового. В 1914 Ф.Пфемферт оценил журнал следующим образом: «То, что за прошедшие три года было напечатано в моем журнале, настолько ценно и полнится горячей жизнью, настолько значительно, что будущие историки литературы, искусства и политики Германии не смогут написать историю нашего времени, не проштудировав “А.”».

В годы I мировой войны произошел раскол среди сотрудников журнала: Ф.Пфемферт объявил предателями тех, кто восторженно воспринял войну (А.Керр, Р.Демель*, Клабунд*, Р.Леонгард, Э.Мюзам). В этот период «А.» стал центром антимилитаристской и антишовинистической пропаганды и объединил литераторов, которые не заблуждались относительно причин и характера войны (Й.Р.Бехер, Ф.Верфель, К.Эренштейн). Радикальный пацифизм издателя грозил журналу закрытием, поэтому начиная с 5 августа 1914 в нем не было опубликовано ни одной политической или открыто антивоенной статьи. Ф.Пфемферт в этот трудный период нашел иные способы выразить свое негативное отношение к войне, государству и власти: он начал рубрику «Я вырезаю время» («Ich schneide die Zeit aus»), в которой без единого комментария перепечатывал газетные статьи и высказывания, восславляющие войну. Он издавал также приложения к журналу с фрагментами из современной русской, французской и английской литературы, т.е. обращался тем самым к культуре военного противника. Журнал бесплатно рассылался за границу и на все фронты, его читали в окопах. С октября 1914 регулярно появлялась, начатая стихами В.Клемма («Битва на Марне»), специальная рубрика «Стихи с поля битвы», («Verse vom Schlachtfeld»), написанные солдатами-фронтовиками, выражающие отрезвление, страх и отвращение к войне. Журнал печатал сообщения о гибели на фронте многих своих сотрудников: Э.Штадлера, А.Лихтенштейна, Г.Лейбольда, Г.Хёхта, Г.Хинца, Р.Берша, В.Ферля, К.Адлера.

По мнению П.Раабе, к 9 ноября 1918 закончился блистательный этап развития «А.» как литературно-художественного журнала. Публикации журнала (особенно после убийства К.Либкнехта и Р.Люксембург) превратились в политические прокламации; с начала 1920-х он печатает преимущественно материалы крайне радикального характера, призывы, полемические статьи. Ориентацию журнала этого времени выражали известные работы Л.Рубинера* «Поэт вмешивается в политику» («Der Dichter greift in die Politik») и «Художники возводят баррикады» («Die Maler bauen Barrikaden»). С 1921 политика

полностью определяла лицо журнала (статьи В.Ленина, К.Либкнехта, А.Луначарского*, Л.Троцкого, К.Цеткин, произведения К.Оттена*, М.Горького, А.Блока, К.Эйснера, А.Барбюса). Один за другим его покидают не согласные с Ф.Пфемфертом сотрудники, из которых с ним остались лишь О.Канель* и М.Герман-Нейссе*. При этом Ф.Пфемферт не придерживался определенной политической доктрины, и на страницах журнала отразилась противоречивость и спонтанность политических взглядов авторов, их явный анархо-синдикалистский уклон и левокоммунистическая направленность, антиавторитарные и антицентристские настроения. В преддверии захвата власти нацистами стало очевидно, что журнал выходить больше не сможет. Тяжело больной Пфемферт, после закрытия «А.» в 1932, бежал в Карловы Вары, оттуда в Париж, позднее в Нью-Йорк и Мехико. Его богатый архив, включавший документы 1910–1933, был изъят нацистами в марте 1933, а архив периода эмиграции затонул в 1955. История журнала точно отражает основные периоды и направления экспрессионистской литературы и искусства.

Лит.: Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts «Aktion» / Hg. P.Raabe. München, 1964; Raabe P. Die Aktion // Raabe P. Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismis. Stuttgart, 1964.

Н.Пестова

АЛОГИЗМ – одна из важных эстетических составляющих и образно-выразительных особенностей, присущая ряду течений литературы и искусства, утвердившихся в первой половине XX в. Содержательная функция алогизма, которая закладывалась еще в футуризме, заключалась в неприятии и прямом ниспровержении внешне разумных, а на деле иллюзорных, ограниченно-буржуазных и самоудовлетворенно-обыденных представлений. Больше известны в силу их особой резкости выпады дадаистов и сюрреалистов против логики (например, манифесты и памфлеты Т.Тцара, А.Бретона в защиту освобожденного от рационального смысла «автоматического» письма). Тяготение к вызывающей алогичности достаточно очевидно проступает и в экспрессионистском искусстве. За ним стоял уже со всей ясностью высвеченный I мировой войной крах эволюционных надежд. Привычная упорядоченность рухнула, воцарилась, казалось бы, невозможная вывернутость всех человеческих отношений, которую с ожесточенным несогласием, с отчаянием или вызовом гипертрофировали в своих рисунках, гравюрах, стихах художники и поэты-экспрессионисты. У «Сидящей женщины» К.Шмидт-Ротлуфа* («Hockende Frau», 1913) глаз в пол-лица (другой скрыт распущенными волосами); правая нога коротка и в голени раздута наподобие пуфа; пальцы – как зубья гребенки, руки же тонки и плоски, словно фанерные. На «Снятии с креста» М.Бекмана* (1917) Иисус похож на негнущийся угловатый манекен. Женская фигура на гравюре Э.Л.Кирхнера* (воспроизведена в каталоге одной из выставок группы «Брюкке»*) представлена грубыми ломаными линиями, как на древних примитивных изображениях. Везде – видимая деформация, диспропорциональность жестов и поз: знаки окостенелости, внушающие ощущение всеобщей изуродованности и неестественности.

Нечто подобное наблюдается также в экспрессионистской литературе. У немецкого поэта А.Штрамма* решительно нарушается привычная речевая связность. Из обычного грамматического «логотипа» – подлежащее-сказуемое-дополнение-обстоятельства – выхватываются лишь опорные звенья и конечная, бередящая душу ударная семантическая единица, которая побуждает сделать прямо противоположный, возмущенный вывод («Мерцанье/слеза/ лед/забыть», стихотворение «Солдатская могила»). Рассказ венгра Ш.Барты* «Комедия» («Komedia», 1917) заметафоризирован загадочными ситуациями, трансформацией действующих лиц, что, однако, только резче подчеркивает мысль о том, что жизнь издевается над человеком. К.Пинтус* говорил о молодом Й.Бехере*, что он, «раздирая синтаксис, размахивает его клочьями на бурном ветру, зовя Европу к братству» («Новая Германия. Молодым поэтам», «Das neue Deutschland. Zu jüngsten Dichtern», 1918). Неформальная, глубинно

позитивная логика проглядывала у экспрессионистов сквозь деформированную натуру, через ошарашивающую и будоражащую алогичность. Так, у венгерского поэта и художника Л.Кашшака* бессвязность всегда имела субъективно опосредованные объективные связи. Прямой смысл образов часто нарушен, конкретика двоится: «сломанные фонари в наших глазах»; «обезумевшие кулаки поют на осиротелых лбах» (сборник «Вместе с тумбой афишной», «Hirdető oszloppal», 1918). Но иносказательная суть в общем – приподнятом – контексте легко угадывается: недоуменное отчаяние; затем пробуждающееся вопреки богооставленности самоосознание. Логическая подоплека видится даже в таком «сдвинутом» образе: человек «встает на цыпочки на собственном уме» (то есть пытливо заглядывает в будущее). «Вещные» пределы расширял динамичной недосказанностью также монтаж: «взрывается тормоз... Потом исходит металл... Сирена воет... Пляшут светы» (там же). Так создавалась некая затекстовая картина влекущего полета, душевного стремления. Обыденный порядок вещей служил трамплином для вдохновляющего порыва к более истинному порядку. Этот смысловой подтекст, хотя, быть может, не столь явный, свойствен многим поэтам-экспрессионистам. В их творчестве возникали то нейтрально-традиционные образы («стена», «ночь» и т.п. у Э.Толлера*, Й.Бехера или у С.Косовела* и др.), но в необычном, трагически напряженном освещении; то опрокидывающие гармонию причудливо индивидуальные («зеленые ямы тленья» у Г.Тракля*) – или же, напротив, осветляюще гимнические («крохотное Господнее пламечко песни»: воробышек Ф.Верфеля*).

В музыке свои возможности контрастно обнажить двуединство внутреннего-внешнего, угрозы-протеста, гармонии-дисгармонии давали отступления от классического мелодизма (додекафоничность А.Шёнберга*, пентатоника Б.Бартока). Так, в «Концертах» Бартока мирные лирические переживания внезапно прерываются ураганными вихрями противоречивых чувств. В то же время в его музыке – или в музыке И.Стравинского – аритмичные обрядово-песенные лады воскрешали и некое древнее жизнеутверждение.

Алогичность выступала в конечном счете как отрицанием, так и «отрицанием отрицания»: в ней угадывался некий «паралогический» полюс бытия; позитивное кредо служения жизни. Скрытую внутреннюю логику искали в экспрессионизме Х.Бар*, К.Эдшмид*, а К.Пинтусу*, П.Хатвани* виделась в алогизме преобразующая мир этическая сила. Своеобразное мироощущенческое двуединство, «алогичная логика» экспрессионизма указывают на то, что в нем не утрачивалась глубинная связь с классикой, с ее гуманистическими традициями.

Лит.: Tzara T. Sept manifestes dada. Paris, 1920; Nadeau M. Documents surréalistes. Paris, 1948; Hamann R., Hermand J. Expressionismus. Berlin, 1975; Dereky P. Ungarische Avangarde-Dichtung in Wien 1920–1926. Wien; Köln; Weimar, 1991; A futurizmus. Budapest, 1962; Koczogh A. Az expresszionizmus. Budapest, 1967; Századvég és avangarde. Budapest, 1972; A szürrealizmus. Budapest, 1979; Александров А. Эврика обэриутов // Ванна Архимеда. Л., 1991.

О.Россиянов

АМЕРИКАНСКИЙ (США) ЭКСПРЕССИОНИЗМ охватывает значительный круг художественных явлений, проявляясь в разное время и в разной степени в творчестве большого числа художников, в том числе и очень крупных, практически во всех областях искусства. Однако при этом в США не возникло экспрессионистских групп, творческих объединений и манифестов. В итоге экспрессионизм в США не сложился как самостоятельное художественное направление. Он проявлялся преимущественно в переплетении с эстетическими принципами разных направлений авангарда под сильным воздействием экспрессионизма европейского, заимствуя и творчески перерабатывая его художественные идеи, формы, приемы, язык. В 1913 в Нью-Йорке, а затем в Чикаго и Бостоне, состоялась выставка «Армори Шоу» («Armory Show»), впервые широко познакомившая американскую публику с новейшими направлениями в европейском искусстве, в том числе полотнами П.Сезанна, В.Ван

Гога*, П.Пикассо, скульптурами М.Дюшана, и открывшая перед американскими художниками новые возможности и перспективы. Хотя экспрессионизм на выставке не был представлен, она подготовила его восприятие.

Непосредственное знакомство с искусством экспрессионизма состоялось в начале 1920-х, когда в США были показаны фильмы «Кабинет доктора Калигари» и «Франкенштейн», и пьесы «Рур» К.Чапека*, «Тот, кто получает пощечины» Л.Андреева*, «С утра до полуночи» Г.Кайзера* и др. Не менее важную роль, однако, играли и национальные истоки экспрессионизма в США, развитие собственно американских художественных традиций и новаторских поисков.

В литературе США экспрессионизм представлен романами Дж.Дос Пассоса*, поэзией Э.Э.Каммингса*, пьесами Ю.О'Нила*. В их произведениях экспрессионизм составлял, как правило, лишь одну из граней сложной художественной модели. Монтаж, главный принцип повествования в романах Дос Пассоса, сочетается с реалистическим панорамным изображением и традиционным сатирическим заострением. Кажущийся безграничным радикализм эксперимента в поэтических опытах Каммингса ложится на песенно-лирическую основу, соединяясь со своеобразным синкопированием поэтических ассоциаций и сатирическим гротеском, генетически с экспрессионизмом не связанным. В драмах О'Нила «Император Джонс» (1920) и «Косматая обезьяна» (1922), наряду с характерными приметами поэтики экспрессионизма (стадиальность действия, чередование коротких сцен и др.) очевидна реалистическая трактовка характера и среды. Сам О'Нил (как и Э.Райс* и Дж.Г.Лоусон*) решительно отрицал свою принадлежность к экспрессионизму и впоследствии утверждал, что в то время не был знаком с произведениями, в которых критика находила экспрессионистские черты, общие с его пьесами. Вместе с тем, он подчеркивал свою преемственность по отношению к А.Стриндбергу*: «Все, что есть непреходящего в том, что мы не строго именуем "экспрессионизмом", – все, что представляет собой художественно ценный и основательный театр, – восходит, как нетрудно установить, через Ф.Ведекинда* к Стриндбергу».

Экспрессионистский период в творчестве О'Нила ограничен 1920-ми. В это десятилетие в Америке были созданы и другие пьесы, близкие экспрессионистской поэтике: «Счетная машина» (1923) Э.Райса, «Процессия» (1925) и «Интернационал» (1928) Дж.Г.Лоусона, «Машиналь» С.Тредуэлл. В 1930-е популярность экспрессионизма в Америке заметно ослабевает, однако в «Живых газетах», самом оригинальном детище «красных тридцатых» в театральном искусстве, ощутима связь не только с формами агитпропа, но и экспрессионизма. После II мировой войны наиболее интересные суждения об экспрессионизме принадлежат А.Миллеру, который в своих пьесах явно стремился использовать опыт экспрессионистского театра. Он предлагал, однако, весьма широкое толкование самого понятия «экспрессионизм», выводя его далеко в прошлое за пределы XX в. вплоть до античной трагедии.

Вышесказанное в целом справедливо и в отношении изобразительного искусства США. В 1920–1930-х эстетика экспрессионизма затронула творчество немалого числа художников и скульпторов, в том числе А.Горки*, М.Хартли, Дж.Мэрин, Дж.О'Киф, Дж.Эпстайна, хотя никого из них нельзя назвать чистым экспрессионистом. Экспрессионистская заостренность присуща поздним работам Дж.У.Беллоуза, отличающимся резкими контрастами цвета и нарочитой дисгармоничностью, особенно в антимилитаристских картинах, созданных в начале I мировой войны. Переклички с эстетикой экспрессионизма заметны в выборе и живописной трактовке сюжетов картин Дж.Слоуна, главная тема которых – жизнь городского дна; в пронзительности эмоционального настроя обманчиво непритязательных, даже небрежных картин Дж.Лакса; в полотнах представителя реалистической школы Э.Хоппера: в городских пейзажах – излюбленном жанре его творчества – художественный образ создается линией, то подчеркнуто холодной, как на чертеже, то нервно взбудораженной, драматически подвижной,

но неизменно определяющей эмоциональную атмосферу картины. Более тесно с эстетикой экспрессионизма связаны художники, работавшие несколько позже: Б.Шан, Дж.Левин, Ф.Эвергуд, У.Гроппер. Остро воспринимавший современность, Шан стремился к выражению социального содержания, прибегая к упрощению рисунка и композиции в духе популярного в те годы примитивизма. Нервная напряженность, гротескная трактовка натуры в картинах Левина создает зловещую атмосферу, позволяя автору в то же время преодолеть трагическое ощущение безнадежного разлада жизни. На полотнах Г.Х.Бентона современная Америка представлена сквозь призму фольклорных традиций фронтира – своеобразных жанров юмора, народной баллады и т.д. Деформация объектов соединяется с их гротескной трактовкой и разомкнутым пространством, решенным в обобщенно-условной манере. Совмещение различных пластов реальности ведет к мифологизации действительности. К насыщенным динамизмом деформациям натуры и пространства обращается в своей живописи и графике Гроппер, мастер политической карикатуры, в целом разделявший идейно-художественные установки литературно-политического объединения «Клуб Джона Рида». Его члены – графики Ф.Бард, Ф.Эллис, Х.Геллерт, откликаясь на злободневные темы, публиковались в лево-радикальной и коммунистической печати («Мэссиз», «Нью мэссиз», «Дейли уоркер»), с которой сотрудничал и Р.Майнор, опиравшийся в своем творчестве на традиции О.Домье.

С 1937 в США жил и работал Л.Файнингер*, немецкий живописец, график и музыкант американского происхождения, один из ведущих представителей визионерского экспрессионизма. Ему принадлежит, в частности, цикл фресок для Всемирной выставки 1939 в Нью-Йорке.

На рубеже 1940–1950-х в американской живописи оформилось направление, получившее название «абстрактный экспрессионизм»*. Его основатели (Дж.Поллок*, У. де Кунинг*) и последователи отказались от воспроизведения натуры и рассматривали свое искусство как средство самовыражения, объективации внутренних импульсов. Поставив во главу угла ритмо-динамическую организацию художественного пространства, в которой важная роль отводилась способам и средствам нанесения краски на полотно, они добивались выразительности, предлагая публике своего рода «энергограмму» художника в процессе создания полотна. Это направление, в сущности, не имеет точек соприкосновения с искусством европейского экспрессионизма.

Начиная с конца 1920-х, в Голливуде работали мастера немецкого кино, круг их значительно расширился в годы вынужденной эмиграции и II мировой войны. Несомненное воздействие на американскую кинематографию оказали фильмы, поставленные в Голливуде немецкими режиссерами-экспрессионистами (среди них «Кот и канарейка», «Cat and the Canary», 1927; «Китайский попугай», «The Chinese Parrot», 1928; «Человек, который смеется», «The Man Who Laughs», 1928; «Последнее предупреждение», «The Last Warning», 1929, П.Лени*; «Ярость», «Fury», 1926; «Женщина в окне», «The Woman in the Window», 1944; «Американская война на Филиппинах», «American Guerrilla in the Philippines», 1950, Ф.Ланга*, и др.). Но наиболее очевидно влияние экспрессионизма в американской кинематографии ощутимо в массовой продукции Голливуда, создавшего целую индустрию коммерческих фильмов ужасов, в которых отдельные, вырванные из целостной системы элементы поэтики экспрессионизма откровенно эксплуатируются ради создания дешевых эффектов. Однако гораздо раньше, еще до появления на экранах США «Кабинета доктора Калигари» и подобных фильмов, Д.Гриффит, один из основоположников американского кино, в своем раннем фильме «Нетерпимость» («Intolerance», 1916), оставшемся в свое время непонятым, и в последующих лентах разрабатывал приемы, перекликающиеся с экспрессионистскими экспериментами в передаче пространства и построении действия и ставшие неотъемлемой частью языка искусства кино: монтаж, крупный план, наплыв, массовые сцены, применение различных ракурсов, вызывающих смещение перспективы, и

т.п. Продолжение эти тенденции получили в фильмах А.Хичкока и О.Уэллса.

В американском театре влияние экспрессионизма непосредственно ощущалось, естественно, в постановках пьес, в той или иной мере опиравшихся на его эстетику. Не являясь последователями этого направления, режиссеры и художники – например, ставивший ранние пьесы О'Нила Дж.К.Кук и оформлявший некоторые из них художник Р.Э.Джонс, – стремились в таких пьесах выделить отдельные характерные для них элементы и затем воплотить их на сцене с максимальным эффектом. Оба исповедовали веру в «театр воображения», понимаемый весьма широко, однако их взгляды не были оформлены в целостную систему, меняясь при встрече с новым драматургическим материалом. Их обращение к «экспрессионистской» драме не составило исключения. То же относится и к исполнителям.

В области театра США наиболее значителен вклад экспрессионизма в танцевальное искусство. Это связано в первую очередь с творчеством М.Грэм*, создавшей на основе свободного танца собственную художественную систему, которая обнаруживает бесспорное родство с эстетикой экспрессионизма, хотя и осложнена другими художественными характеристиками, представляя собой своеобразный сплав различных эстетических систем. Деятельность М.Грэм и руководимой ею труппы охватывала длительный период в истории современного танца в США (1920–1990-е) и оказала сильное влияние на его развитие. Достойное продолжение ее поиски получили в творчестве таких хореографов, как Х.Лимон* и Д.Хамфри.

Хотя в искусстве США экспрессионизм не сложился как целостное направление, влияние его оказалось продолжительным, значительным и во многих случаях плодотворным.

Лит.: Broussard L. American Drama. Contemporary Allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams. Norman, 1962; Bigsby C.W.E. A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. Vol. I (1900–1940). London; New York, 1982; Expressionism as an International Literary Phenomenon / Ed. by U.Weisstein. Paris; Budapest, 1973; Columbia Literary History of the United States / General ed. E.Elliott. New York, 1988; Ромм А. Американская драматургия первой половины XX в. Л., 1978; Чегодаев А. Искусство Соединенных Штатов Америки. 1675–1875. М., 1976; Полевой В. Искусство XX века. М., 1991.

М.Коренева

«А́НБРУХ» («Der Anbruch», «Рассвет», 1918–1922, Вена, Берлин). Австрийский литературный журнал. Имел подзаголовок «Воззвания эпохи» («Flugblätter aus der Zeit»). Издатели – О.Шнайдер, И.Б.Нойман, Л.Ульман; редакторы – Ф.Графе, Х.Новак. Начал выходить в собственном издательстве. В 1919–1920 печатался в «Графическом кабинете» («Graphisches Kabinett») И.Б.Ноймана в Берлине, в 1921–1922 – в берлинском издательстве «Эрих Райх Ферлаг» («Erich Reich Verlag»). По образцу журналов «Штурм»* и «Акцион»* имел фолиоформат, объем издания не превышал восьми страниц.

Рупор венского экспрессионизма, журнал обосновывал свои цели потребностью молодежи в политическом и художественном обновлении. Констатируя наличие «пропитанной человечностью атмосферы подспудного рождения новой Европы» (Л.Ульман), требовал новой поэзии – «поэзии тенденции», призванной передавать темп и напряжение жизни. Поскольку I мировая война «подвергла насильственному удушению эпоху политической стерильности» (О.Шнайдер), на поэтов возлагалась «новая миссия» – усилить политическую активность и борьбу с общественным устройством, породившим войну. Призыв к «духовному разоружению» (Э.Хаслик) звучит как призыв к миру, справедливости и братству, глобальному сотрудничеству в культурной сфере. Прокламировался отказ от политики «как инструмента одурачивания масс» (П.Корнфельд*), выдвигалось требование «изменить себя», чтобы изменить мир.

Миссия искусства усматривалась в том, чтобы постичь сущность человека, то есть вернуть ему «изначальную основу». Экспрессионистский «порыв»* интерпретировался как выдвижение на передний план

«человека нового типа», олицетворением которого призвана стать молодежь. На этой основе строилась экспрессионистская теория познания, постулирующая необходимость гибкого мышления: «Откажитесь от собственной закостенелости – вот вам экспрессионизм» (Р.Мюллер).

Расчищая путь «новым авторам», «А.» отметал все старое, отдававшее дань традиции. Авторами литературных произведений были видные представители собственно экспрессионистского движения: П.Адлер, Т.Дойблер*, А.Эренштейн*, П.Хатвани*, Й.Р.Бехер*, Г.Бенн*, Э.Штайгер, Клабунд*, Т.Таггер*, Э.Вайс*, А.Вольфенштейн*, П.Цех*, О.Бржезина, Х.Казак*, О.Кржижановский* и др. Кроме литературных произведений журнал публиковал статьи, манифесты, критические заметки, рецензии, где обсуждались литературные новинки и постановки экспрессионистских драм. На страницах «А.» помещались репродукции ксилографий, рисунков, литографий Э.Шиле*, А.Кубина*, Б.Белла, Р.Дилленца, А.Файстауэра, Ф.Фейгля, Й.Фишера, А.П. фон Гютерсло* и др. Журнал организовывал театральные премьеры молодых авторов, литературные и научные чтения, музыкальные и танцевальные вечера, художественные выставки. С 1919 впервые с целью пропаганды нового музыкального искусства О.Шнайдер создал приложение к журналу под названием «Музыкальный альбом "А."» («Musikblätter des "Anbruchs"»), просуществовавший до 1937. В публикациях среди прочего освещалось творчество Шёнберга*, Бартока, Берга, Браунфельса, Кренека, Шрекера.

В 1920 О.Шнайдер и А.Э.Рутра выпустили в мюнхенском издательстве «Ролан» («Roland») антологию-летопись «А.», куда вошли избранные литературные произведения, прежде опубликованные в журнале. В послесловии говорится о закате экспрессионизма и одновременно выражается надежда на то, что будущие поколения оценят вклад «маленькой группы, которая выросла и сплотилась на венской почве вокруг журнала "А."».

Лит.: Raabe P. Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressioinismus. Stuttgart, 1964; Klement C. «In ihrem Rücken ist Zusammenbruch»: Zur Selbstdarstellung der «Jüngsten» um 1918 in den Zeitschriften «Anbruch» und «Aufschwung» // «Mit uns zieht die neue Zeit». Der Mythos Jugend. Frankfurt a M., 1985.

Т.Кудрявцева

АНДРЕ́ЕВ, ЛЕОНИД НИКОЛАЕВИЧ (09[21].08.1871, Орел – 12.09.1919, д. Нейвола близ Мустамяки, Финляндия) – русский прозаик, драматург, публицист. Родился в семье землемера, окончил Орловскую классическую гимназию. В 1891 поступил на юридический факультет Петербургского университета, но в 1893 был исключен за невзнос платы, перевелся в Московский университет, который и окончил (1897). Находился под сильным впечатлением от книг Л.Толстого, Ф.Достоевского, сочинения А.Шопенгауэра «Мир как воля и представление». Романтико-трагическое восприятие действительности, депрессивные настроения дважды приводили А. к попыткам самоубийства (1892, 1894). Первая публикация – рассказ о голодном студенте «В холоде и золоте» (1892). С 1897 А. сотрудничал в газетах как судебный репортер, фельетонист, автор рассказов из жизни социальных низов («Баргамот и Гараська», 1898). Познакомившись с М.Горьким, он вошел в литературное общество «Среда» и круг издательства «Знание», где появилась его первая книга «Рассказы» (1902). Сосредоточившись на извечных психологических проблемах, А. создал образы на стыке аллегории и мистики, сочетании рассудочной дидактики и «пылающего экстаза» («Молчание», 1900; «Стена»; «Набат», 1901; «Бездна», 1902). Доводя испытуемую идею до крайности, обнажая ее абсурдность, невидимую при обычном освещении, А. приходит к смещению границ между миром истинным и иллюзорным. В рассказе «Мысль» (1902) тонкая игра ума героя, убившего ради «морального эксперимента» друга, оборачивается маниакальным бредом.

В отличие от ряда произведений А., в которых нравственное переживание существует в чистом виде, а герои суть олицетворенные идеи, повесть «Жизнь Василия Фивей-

ского» (1904) обнажает сцепление «двух действительностей». Хроника жизни священника, над которым «тяготел суровый и загадочный рок», превращается в психологическую фантазию, полную неукротимого ужаса перед «безумным Богом», экспрессионистской истерики перед лицом некой грозной и безжалостной космической силы. В повести «Красный смех» (1904), говоря словами К.Эдшмида*, уже «обнажились зубы эпохи». В сквозном иррациональном образе «безумия и ужаса» А. воплотил и безысходность русско-японской войны, и боль собственной беспомощности: «...Я – Красный смех, нечто в политическом смысле никакого значения не имеющее». «Овеществленная эмоция» – прием, характерный для европейских экспрессионистов («Крик» Э.Мунка*), – это суть войны, а не ее изображение: «Что-то огромное, красное, кровавое стояло надо мною и беззубо смеялось [...]. ...За окном в багровом и неподвижном свете стоял сам Красный смех». Ощущение того, что «земля сошла с ума», усилено фрагментарностью композиции, в которой отдельные отрывки связаны лишь временем протекания каждого переживания, каждой эмоции, галлюцинации, сновидения (эпизод на батарее, санитарный поезд, сон о «детях-убийцах»).

Экспрессионистские темы и мотивы нашли концентрированное выражение в драматургии А. Автор называл свои пьесы неореалистическими, подчеркивая их обобщенный характер, уход от бытовизма, риторичность. В драме «К звездам» (1906) астроном Терновский, чей сын Николай был расстрелян в дни революционных боев в Москве, стремится уйти от земного бытия туда, где «из мрака преисподней выползает на его зов трепещущая тайна», «бессильное, жалкое чудовище». Оно вытесняло из жизни ученого все личное: «И тогда я радуюсь, и тогда я говорю в века и пространства: привет тебе, сын вечности». Авторское чтение пьесы в Берлине завершилось митингом в поддержку русской революции. Там же, работая над пьесой «Жизнь человека», А. писал: «Вопрос об отдельных индивидуальностях как-то исчерпан, отошел, хочется все эти разношерстные индивидуальности так или иначе, войною или миром, связать с общим, с человеческим». Обостренный субъективизм стал для писателя формой выражения общечеловеческого, «деиндивидуализация», доходившая до схематизма и плакатности, помогала разрушить иллюзию реальности происходящего, преодолеть сценический натурализм. У А. «нет живых людей, а есть манекены, которых он заставляет разыгрывать драму своей собственной души, но при этом старается их украсить всеми качествами реальности, сделать их преувеличенно четкими и выпуклыми» (М.Волошин). «Жизнь человека», как и пьеса «Царь-голод» (1908) входили в цикл драм «Жизнь человеческая». Замысел других пьес – «Война», «Революция», «Бог, дьявол и человек» – остался неосуществленным. Смерть, безумие и тьма господствуют в гротескном мире пьесы «Анатэма» (1908). Князь тьмы, восставший против Великого Разума, приходит к железным вратам Вечности и осмеивает человека, ищущего бессмертия. Трагическое сознание оказывается за пределами гуманизма, что приводит к разрушению всей системы ценностей, к состоянию бесконечной психологической катастрофы. А. словно ходит «над обрывом в трясину безумия, над пропастью, куда заглядывая, зрение разума угасает...» (М.Горький). Сплетенный из непримиримых противоречий инстинкта и интеллекта, он, по словам М.Горького, одновременно «мог петь миру – “Осанна!” и провозглашать ему – “Анафема!”».

Столкновение и противоборство разнообразных стилевых и мировоззренческих тенденций в творчестве А. осложняет вопрос о его месте в искусстве начала века и принадлежности к экспрессионизму. Определяя особенность его «метафизических трагедий», А.Луначарский* в 1908 называл А. мастером «эффектного художественно-социального и общедоступного и в то же время фантастического символизма». Мысль о том, что «новая драма, созданная А., по всем основным чертам совпадает с драмой экспрессионистической», была высказана К.Драгиным в 1928. «Первым экспрессионистом в русской прозе» тогда же назвал А. И.Иоффе.

Б.Михайловский считал его «одним из первых и наиболее характерных в европейской литературе XX в. писателей нового стиля – экспрессионистов». По мнению некоторых позднейших исследователей, «водораздел между А. и символистами проходил по линии и мировоззрения, и метода» (Л.Швецова). Вопрос о принадлежности А. к экспрессионизму по-прежнему дискутируется, причем высказываются самые разные точки зрения – от безусловного признания его экспрессионистом (В.Смирнов) и поисков типологической общности с немецким искусством (Л.Иезуитова) до полного ее отрицания как устаревшей «легенды» (М.Беленчиков). В работах зарубежных ученых А. чаще всего однозначно числится экспрессионистом, иногда его предтечей.

А. не соглашался, по его выражению, «сморкаться символически» или «насиловать жизнь романтическим псевдореализмом», «вообще не связывал свободы своей формой или направлением». Обособленное положение А. среди литературных движений 1910-х привело к утрате общественного интереса к его творчеству. Писатель уединился в загородном доме, во время I мировой войны публиковал статьи, осуждая «пораженческие настроения» русской интеллигенции. После революции в статье «S.O.S» (1919) выступил против большевиков, превративших Россию «в пепел, огонь, кладбище, темницы и сумасшедшие дома». Умер от паралича сердца.

Соч.: Собрание сочинений: В 6 т. М., 1990–1996.

Лит.: Линин А. Театр Л.Андреева. Баку, 1928; Кен Л. Л.Андреев и немецкий экспрессионизм // Андреевский сборник. Курск, 1975; Иезуитова Л. Леонид Андреев и Эдвард Мунк // Russian Literature. 1987. № XXII; Вилявина И.Ю. Художественное своеобразие прозы Л.Андреева: Зарождение и развитие русского экспрессионизма. Автореф. дисс. ... к.ф.н. М., 1999; Марков В. Экспрессионизм в России // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н.И.Харджиева. М., 2000; Netick A.Sh. Expressionism in the plays of L.Andreyev. Vanderbilt, 1972; Belentschikow V. Russland und die deutschen Expressionisten 1910–1925. Frankfurt a. M., 1994.

В.Терёхина

АНДРИЧ, ИВО (Андрић, Иво, 10.10.1892, г. Вышеград, Босния, Австро-Венгрия – 13.03.1975, Белград, Югославия) – сербский писатель, лауреат Нобелевской премии по литературе (1961). Детство провел в маленьком боснийском городке Вышеграде. После окончания гимназии (1911) до 1919 изучал литературу и историю в университетах Загреба, Кракова, Вены, Граца. Участвовал в движении «Молодая Босния», члены которого подготовили убийство эрцгерцога Фердинанда. За политическую деятельность в 1914 был осужден австрийским судом, два года провел в тюрьмах Сплита, Шибеника и Марибора, затем несколько месяцев в изгнании. Амнистирован в 1917. Литературную деятельность начал как поэт, с 1911 печатался в периодической печати, в 1914 участвовал в сборнике «Хорватская молодая лирика». В заключении и изгнании написал две книги стихов в прозе «Ex Ponto» (1918) и «Смятения» («Немири», 1920). С начала 1920-х в новообразованном Объединенном королевстве сербов, хорватов и словенцев избрал карьеру дипломата, однако в разные периоды жизни много времени отдавал литературному труду. Главные произведения А. – прозаические: это три исторических романа – «Травницкая хроника» («Травничка хроника»), «Мост на Дрине» («На Дрини ћуприја») и «Барышня» («Госпођица», все изданы в 1945), – и сборники рассказов («Рассказы» – «Приповетке», 1924, 1931, 1936, 1948 и др.). В его произведениях психологизм, скрупулезное проникновение в реалии далеких эпох сочетаются с философским осмыслением действительности, с раскрытием основополагающих, концептуальных слоев «балканского мироощущения».

Ранний период творчества А. – поэтический – может быть соотнесен с экспрессионистскими тенденциями в сербском искусстве второй половины 1910-х, что позволило С.Винаверу* в своем «Манифесте экспрессионистской школы» (1920) включить А., наряду с М.Крлежей* и М.Црнянским*, в число трех главных представителей «современной югославянской экспрессионистской литературы». Книги представляли собой собрания лирических фрагментов, патетичес-

ки-медитативных размышлений, эскизных дневниковых записей, зарисовок, воспоминаний, эссеистических набросков в свободной ассоциативной форме. Их общая тональность – трагическое переживание собственного одиночества в мире, вера в ценность человека и в искусство, мессианский пафос и стремление уловить суть жизни, чтобы примириться с нею. Форма, которая во многом соответствовала новым тенденциям в искусстве, а также «просто феноменальная искренность» (Р.Вучкович) позволили современникам увидеть в поэзии А. отражение «смятений» и переживаний всего военного поколения. Война, эта, по словам А., «кровавая ложь и великое несчастье», не могла быть оправдана победой. Сама победа устами А. разоблачалась как та же ложь, пробуждавшая в душах победителей низменные инстинкты. Но не меньший разоблачительный пафос вызывала в нем и послевоенная реальность. Страдание А. мыслил как имманентное человеческое состояние, считал, что оно станет еще острее в будущем, когда восторжествует коллективный «варваризм» и бездуховный «машинизм» нового времени; свобода представлялась ему стоическим соучастием во всеобщем страдании, радость – иллюзией, являющейся в пароксизме боли.

Поколению, в предвоенный период воодушевленному идеей южнославянского единства, действительность новообразованного (в 1918) южнославянского государства казалась пародией на романтические идеалы юности. Большинство художников постепенно отказывалось от них, находя опору либо в марксистском подходе к действительности (Крлежа, Цесарец, Косор), либо в анархоиндивидуалистическом бунте (Уевич), либо в «мистике» индивидуальной души (Шимич, Крклец), либо в мистико-виталистических философских концепциях (Црнянский, Р.Петрович*, Винавер). Последние попытки отстоять прежние идеалы в новых условиях были предприняты сербскими, хорватскими и словенскими художниками в журналах «Забавник» (о. Корфу, 1917–1918) и «Литературный юг» (Загреб, 1918–1919). А. принимал в работе этих журналов самое деятельное участие как автор, редактор и критик. Погруженность А. в категории и идеи новейшей западноевропейской философии (в особенности «философии жизни», экзистенциализма, философской антропологии), его мысль об универсально-космической взаимосвязанности всех существ и явлений мира казались современникам безошибочными признаками «экспрессионистичности» его сборников.

В то же время сам А. к экспрессионистам себя не причислял и в своих критических статьях никогда не останавливался на этом понятии. В авангардизме его неизменно отталкивало отсутствие меры, он ощущал в нем нечто гротескное, неестественное, ложный пафос. Движение искусства он воспринимал как отказ от обязательного следования классическим, устоявшимся канонам и утверждал свободу художника в выборе художественных средств, при этом он видел относительность всего, что обозначалось термином «новое». Главной движущей силой его творчества было стремление к красоте, истине и гармонии, которое принимало разные формы: вначале в духе эстетики «младобоснийцев» он стремился к синтезу новейших европейских художественных течений (прежде всего символизма и импрессионизма) и национально-патриотической проблематики с опорой на историю и мифологию; затем, в период создания поэтических сборников, последовательно отрицал авангардистские крайности, никогда не отрекался от «традиционного» искусства и искал выход из тупиков современности в общечеловеческой, философской глубине (за что некоторые называли его «современным классицистом»). На рубеже 1910–1920-х А. вновь обратился к национально-историческим истокам и создал свои исторические произведения в своеобразной «неоклассической» манере, в которой нашел преломление и опыт его экспрессионистской поэзии. В центре повествования А. всегда оказывалась индивидуальная человеческая судьба. Человек – эта «соломинка среди бурь» – мог выстоять лишь благодаря стоическому упорству и соблюдению выработанных человечеством нравственных законов. Постоянные поиски гармонии привели А. к мысли о том, что разрыв связей между современностью и ис-

торией, между «новым» и «старым», порождает хаос не только в духовной, но и во всех прочих сферах жизни общества, допустившего предательство по отношению к культуре.

К жанру стихов в прозе, или лирико-медитативной прозы, А. продолжал обращаться на протяжении всей своей жизни, а затем частично собрал эти произведения в книге «Знаки вдоль дороги» («Знакови поред пута»).

Соч.: Сабрана дела. Књ. 1–11. Београд, 1981; Сочинения. Т. 1–4. М., 1987; Знаки вдоль дороги. М., 1983; [Стихотворения] // Антология сербской поэзии*. М., 2008.

Лит.: Grcević F. Ivo Andrić. Zagreb, 1962; Bandić M.I. Ivo Andrić: zagonetka vedrine. Novi Sad, 1963; Јеремић Д. Прсти неверног Томе. Београд, 1965; Vučković R. Velika sinteza. Sarajevo, 1974; Тартаља И. Приповедачева естетика. Београд, 1979; Palavestra P. Skriveni pesnik. Beograd, 1981; Тартаља И. Пут поред знакова. Нови Сад, 1991; Шутић М. Ветар и меланхолија. Београд, 1998.

М.Карасева

АРГЕЗИ, ТУДОР (Arghezi, Tudor; псевд., настоящее имя Йон Н.Теодореску; 21.05.1880, Бухарест, Румыния – 14.07.1967, Бухарест, Румыния) – румынский поэт, писатель, публицист. Отец – военный, затем мелкий служащий, коммерсант. Мать умерла родами. Уже в ранние годы жизнь А. определили стремление к независимости и неутолимая любознательность. В одиннадцать лет мальчик ушел из дома, стал сам зарабатывать на жизнь, овладение ремеслами дало материал его будущему творчеству, в котором опоэтизирован труд. Учился в лицее св. Саввы – одном из лучших учебных заведений Румынии и посещал социалистические кружки в Бухаресте, из-за чего вынужден был покинуть лицей. В стихах, впервые опубликованных в альманахе «Православная лига» («Liga ortodoxa») в 1896, подражал символистам. В 1899 ушел в монастырь Черника, в 1900–1904 служил дьяконом в Бухарестской митрополии. В 1904, с разрешения митрополита, уехал для учебы в Швейцарию, во Фрибургский монастырь иезуитов, а в 1905 – в Женеву, где учился в университете. Одновременно работал в часовой мастерской, учился ювелирному делу, совершал поездки во Францию и Италию. Возвратившись в 1910 в Румынию, приобрел известность как поэт: его стихи печатаются в журналах и расходятся в списках. Занимался также публицистической деятельностью, издавал журнал «Кроника» («Cronica», «Хроника»), газету «Нация» («Naţiune»), сатирическую газету «Записки попугая» («Bilete de papagal», 1928). Переводил с французского и русского языков, в частности, в 1912 перевел «Записки из “Мертвого дома”» Ф.М. Достоевского. Во время немецкой оккупации сотрудничал в «Бухарестской газете» («Gazeta Bucureştilor») и газете «Сцена» («Scena»), за что в 1918 был осужден как коллаборационист (освобожден в 1919 благодаря вмешательству политического деятеля и историка Н.Йорги). С 1922 по 1924 руководил либеральным журналом «Румынская мысль» («Cugetul românesc»). Печатался в журнале «Гындиря», дружил с поэтами Ф.Адеркой и А.Маниу*.

Часть творческого наследия А. по образности и стилю тяготеет к экспрессионизму, который он глубоко прочувствовал и осмыслил, сделав элементом собственного поэтического мира. Поэтические сборники «Цветы плесени» («Flori de mucegai», 1919) и «Нужные слова» («Cuvinte potrivite», 1927) выражают трагедию угнетенного человека, страдания личности, доходящие до мучительных конвульсий; по глубине, резкости и необычности образов они сопоставимы с поэзией Г.Бенна*, который, наряду с Г.Геймом* и Бодлером, оказал влияние на румынского поэта. Стремясь к классичности гармоничной, завершенной формы, к поиску вселенской глубины и божественного промысла в каждой вещи, А. показывал многомерность мира, подчеркивал противоположности и резкие контрасты бытия. Все это нашло воплощение и в таких особенностях творчества А. как поэтизация мира обыденности, страстное взыскание Бога, обращение к Богу от лица человечества из века безверия, ощущение отторженности от Всевышнего, бунтарские мотивы сомнения, отрицания и богоборчества. Экспрессионистичес-

кий опыт дионисийского, мистического восприятия действительности позволил А. открыть новые возможности поэтического выражения и в то же время придать объемность и глубину социальной проблематике. Образы его лирики конкретны, однако в целом поэтический язык обобщенно абстрактен. При всей политической ангажированности автора, многие его стихотворения перерастают сиюминутный контекст, размышления о труде, рабстве, богатстве как о категориях, определяющих достоинство человека, обретают общечеловеческий масштаб. А. внес много новаций в поэтический язык, явившись создателем новых жанров. Близка экспрессионизму и гротескная проза А., где эстетика безобразного приобретает эсхатологические масштабы, а идея адского заговора против творческой личности становится маниакальной («Черные ворота», «Poarta neagră», «Деревянные иконы», «Icoane de lemn», 1930, «Таблетты из страны Кути», «Tablete din Ţara Kuty», 1933). В 1934 А. была присуждена национальная премия в области поэзии.

Во время II мировой войны за антифашистский памфлет «Эх ты, барон» (1943) он был арестован и заключен в концлагерь. В 1946 после выхода «Избранных стихотворений» вновь получил национальную премию по литературе, но уже в 1947 его статьи и поэзия стали объектом нападок как декадентские и не соответствующие духу времени. В середине 1950-х поэт вновь получает официальное признание, его избирают в Академию и Национальное собрание. В 1965 А. присуждена Гердеровская премия. В последние годы жизни он занимался изданием своего собрания сочинений, продолжал активно работать в литературе.

Соч.: Scrieri în 40 v.

Лит.: Crohmălniceanu O. T.Arghezi. Buc., 1960; Crohmălniceanu O. Literatura română şi expresionismul. Buc., 1971; Micu D. T.Arghezi. Buc., 1972; Bogin N. Fenomenul arghezian. Buc., 1976; Balotă N. Opera lui Arghezi. Buc., 1979; Видрашку Ф. Тудор Аргези. М., 1980; Фридман М.В. Идейно-эстетические искания в румынской литературе XIX–XX в. М., 1989.

Е.Фейгина

«АРГОНАВТЫ» («Die Argonauten». Eine Monatsschrift. 1914–1921) – литературно-философский журнал раннего экспрессионизма. Издавался Э.Блассом* в Гейдельберге и Мангейме. Вышло 12 номеров (№ 1–6 в январе – июле 1914; № 7, 8 – осенью 1915; № 9 – в декабре 1916; № 10/12 – в декабре 1921). Среди сотрудников журнала – Э.Блох, Р.Борхард, В.Беньямин*, Р.Музиль, К.Штергейм*, Ф.Верфель*, М.Брод*, П.Эрнст, Ф.Юнг, М.Шелер и др. Издание журнала было бы невозможно без главы издательства, коллекционера и энтузиаста молодой литературы Р.Вайсбаха. Характер журнала исследователи оценивают неоднозначно: некоторые считают, что он соотнесен с экспрессионизмом лишь на том основании, что одновременно в этом же издательстве вышла антология К.Хиллера* «Кондор»*, где была широко представлена лирика Э.Бласса, другие причисляют журнал «к немногим периодическим изданиям, определившим лицо экспрессионизма» (П.Хертлинг). В 1914–1915 Э.Бласс напечатал в «Аргонавтах» много собственных стихотворений, эссе и рецензий, по которым легко проследить, как со временем его стихи все дальше отходили от экспрессионистской городской поэзии, тяготея к классической ясности.

Лит.: Picard J. Ernst Blass und seine Umwelt in Heidelberg und Die Argonauten. Biographisches Fragment // Imprimatur. Jahrbuch für Bücherfreunde. NF. Bd. III. Frankfurt a. M., 1962; Hartling P. Ernst Blass. Die Strassen komme ich entlang geweht // Hartling P. Vergessene Bücher. Stuttgart, 1966.

Н.Пестова

«АРКАДИЯ» («Arkadia», 1913) – одна из наиболее значительных антологий экспрессионизма, которой издательство К.Вольфа* начало самостоятельную деятельность. Составитель М.Брод*. Антология симптоматична с точки зрения тенденций немецкой литературы 1910-х – задуманная как ежегодник, она должна была служить утверждению молодой поэзии экспрессионизма. Хотя ряд ее авторов, так же, как и в антологии «Мистраль»*, не принадлежал к экспрессионизму (К.Тухольский, М.Хайман, М.Мелль, В.Шпейер, Ф.Бляй, Х.Лаутензак),

в ней четко проступает эстетическое кредо, сформировавшееся под влиянием идей Ф.Ницше о «фатальности родства с дурными и мнимо противоположными ценностями». Идея неочевидности мира и амбивалентности отношения к нему в лаконичной форме воплотилась в художественной миниатюре Х.Э.Якоба «Спящий в купе незнакомец» («Fremder Schlafer im Kupee»).

В антологии три раздела: драма (Р.Вальзер, Ф.Верфель*, Ф.Бляй), эпика (Ф.Кафка*, О.Штёссель, М.Хайман, М.Мелль, О.Баум, В.Шпейер, М.Берадт, М.Брод*, А.Вольфенштейн*, Х.Яновиц, К.Тухольский, Х.Э.Якоб, Р.Вальзер) и поэзия (Ф.Бляй, Р.Вальзер, М.Брод, Х.Лаутензак, О.Пик*, Ф.Яновиц). Среди восемнадцати опубликованных в «А.» авторов доминируют десять представителей немецкоязычной пражской литературы, для которых, после прекращения выхода в октябре 1912 «Гердер-блеттер»*, «А.» расширила крайне ограниченные возможности публикации (М.Брод знал большинство пражских писателей лично); остальные восемь авторов принадлежали к кругу единомышленников К.Вольфа. Благодушное название антологии, которое, по мнению Ф.Кафки, «больше подходило для названия какого-то винного погребка», Брод объяснял тем, что настоящая литература «источает непостижимую тишину, глубочайшее умиротворение». Художественно-эстетическую задачу антологии М.Брод формулировал как издание «неангажированной поэзии в противовес литературной революции» и как поэтическое воплощение «тоски по идиллически-монументальной форме». В предисловии он саркастически упомянул многочисленные малые периодические издания, которые «считают своим долгом украсить себя передовицей с актуальными экономическими или национальными проблемами». Хотя имени не было названо, К.Краус* безошибочно принял этот выпад на свой счет, что имело для «А.», ее авторов и издателей печальные последствия: К.Вольф, высоко ценивший Крауса, вынужден был ради дальнейшего сотрудничества с ним отказаться от замысла продолжить издание «А.».

Антология не имела большого читательского отклика, ее тираж (1000 экземпляров) продавался несколько лет. Признание пришло позже, когда выяснилось, что «А.» спасла от забвения «Приговор» («Das Urteil») Ф.Кафки. С «А.» началась популярность А.Вольфенштейна, выступившего здесь впервые с новеллой «Дика» («Dika»). Но своим величайшим открытием М.Брод считал Ф.Яновица*, который был представлен сразу шестнадцатью стихотворениями. Значение «А.» как знаменательной вехи в кардинальной смене художественной парадигмы рубежа XIX и XX вв. было оценено только в 1960-е.

Лит.: «Arkadia». Ein Jahrbuch für Dichtkunst / Hg. M.Brod. Leipzig, 1913; Brod M. Streitbares Leben. Autobiographie. München, 1960; Brod M. Über Franz Kafka. Frankfurt a. M., 1966; Dietz L. Das Jahrbuch für Dichtkunst «Arkadia» // Philobiblon. 1973. 17.

Н.Пестова

«А́УФШВУНГ» («Aufschwung», «Взлёт»; со второго номера с подзаголовком «Литературный журнал. Журнал самых молодых», «Eine literarische Zeitschrift. Eine Zeitschrift der Jüngsten», 1919, Вена). Издатели – Т.Штернберг, Э.Г.Грухоль, Ф.Г.Тиц. Выходил в собственном издательстве «Ауфшвунг». Орган молодых венских и буковинских экспрессионистов. Основные сотрудники журнала – В.Клаудиус, У.Эбнер, К.Гольдштейн, Р.Клингер, П.Медина, К.Шмаль, Л.Вурцер, Й.Кальмер, О.Вольфганг. Выражая идеи мессианского экспрессионизма и пропагандируя ключевые понятия «новый человек»*, «созидательный дух», «прогресс», журнал отстаивал право молодых на радикальное преобразование общества.

Искусство провозглашалось «высшей формой выражения идеи человечества» (Т.Штернберг), (христианского социализма) и трактовалось как альтернативный путь достижения цели в политике. Метафорика «порыва», заключенная в названии журнала, доминирует во всех публикуемых материалах. В «А.» печатались произведения А.Эренштейна*, А.Шпербера, Р.Леонгарда*, Р.Мюллера, Ф.Т.Чокора*, А.Шрома, Ф.Верфеля*, П.Цеха*, П.Хатвани*, а также А.Рембо, Ш.Бодлера, Г.д'Аннунцио и др. Графичес-

кие работы представлены ксилографиями К.Норд, С.Суцека, Э.Хальпон, М.Санто. Журнал, прежде всего благодаря посредничеству выходца из Буковины Й.Кальмера, имел тесные связи с черновицким экспрессионистским журналом «Нерв»*.

Лит.: Klement C. «In ihrem Rücken ist Zusammenbruch». Zur Selbstdarstellung der «Jüngsten» um 1918 in den Zeitschriften «Anbruch» und «Aufschwung» // «Mit uns zieht die neue Zeit». Der Mythos Jugend. Frankfurt a. M., 1985; Wallas A.A. Zeitschriften des Expressionismus und Aktivismus in Österreich // Wallas A.A., Amann K. Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien, 1994.

Т.Кудрявцева

Б

БАЛАНЧИН, ДЖОРДЖ (Balanchine, George; псевдоним, настоящее имя Баланчивадзе, Георгий Мелитонович, 22.01.1904, Санкт-Петербург – 30.04.1983, Нью-Йорк) – американский балетмейстер. Родился в грузинской семье с глубокими культурными традициями, сын композитора М.Баланчивадзе и брат композитора А.Баланчивадзе. Окончил Петроградское театральное училище (1914–1921), где получил прекрасную подготовку в классическом танце (занимался у П.Гердта и С.Андрианова). С 1920 по 1923 обучался в Петроградской консерватории. Став в 1921 танцовщиком Академического театра оперы и балета, Б. уже в 1923 выступил как хореограф в постановке концертных номеров, а также танцев в опере Н.Римского-Корсакова «Золотой петушок» и драматическом спектакле «Эуген несчастный» Э.Толлера* (оба – 1923), в котором, вероятно, впервые соприкоснулся с экспрессионистской стилистикой. В 1924, во время гастролей в Германии, Б. получил от С.Дягилева предложение вступить в его труппу. В ее составе, выступая как исполнитель, Б. осуществил постановку шести балетов, в основном выдержанных в академическом стиле, хотя и отмеченных определенными новациями. Наиболее интересными с точки зрения хореографии оказались балеты «Песнь соловья» («Le Chante du rossignole», 1925) и «Аполлон Мусагет» («Apollon Musagete», 1928) на музыку И.Стравинского и «Блудный сын» («Le Fils prodigue», 1929) на музыку С.Прокофьева. В эту пору Б. как один из основоположников и главных представителей неоклассического направления в балете XX в. еще искал собственный стиль, испытывая воздействие творческих импульсов, восходящих к В.Нижинскому*, и ставя во главу угла принцип выразительности.

В «Блудном сыне» соединялись традиции классического балета и формы современного танца. Близко следуя библейскому источнику, постановка подчеркивала драматизм действия, выраженный преимущественно средствами пантомимы и пластики. Они доминировали в первой и третьей картинах, где представлены уход из дома полного сил и надежд героя и его возвращение под отчий кров. Вторая картина, напротив, целиком отданная танцу, отмеченному явными чертами экспрессионизма, становится центральной.

В сольных партиях Блудного сына и Соблазнительницы, исполненных С.Лифарем и Ф.Дубровской, Б. соединяет классический танец со свободным, насыщая их элементами акробатики и широким, ярко экспрессивным жестом. Рисунок танца приобретает характерную экспрессионистскую окраску, усиленную обобщенной трактовкой отдельных партий, подчеркнуто лишенных индивидуальности. Так, Куртизанка – олицетворение соблазна, излюбленная экспрессионистами персонификация идеи; личные ее достоинства или пороки несущественны и потому хореографически не обозначены. В обобщенной манере трактован и кордебалет, изображающий друзей героя, его разгулых спутников: они выходят на сцену плотной цепочкой, держась друг за друга, словно

спаянные вместе, повторяя одни и те же резкие, механические движения, с одинаковыми лицами, в единообразных костюмах.

Необыкновенно выразительное хореографическое и пластическое решение актуальной темы нивелировки личности во враждебном человеку индустриальном обществе – достигалось в балете обращением к эстетике экспрессионизма. Этот эффект подчеркивался и оформлением, выполненным Ж.Руо* (декорации и костюмы). Нервные линии и яркие краски его декораций создавали зыбкую, тревожную, напряженную атмосферу. Б. придал декорациям активную, динамическую функцию, внося в действие новые смысловые оттенки. Единственный предмет обстановки на сцене – огромный стол, за которым пирует с друзьями Блудный сын. Исполняемый на нем сольный танец Соблазнительницы превращает стол в подмостки, а вся сцена приобретает вид «театра в театре»; затем, перевернутый, он становится нейтральным фоном действия и одновременно границей, меняющей пространственные отношения и, тем самым, смысловые акценты. Это усиливает впечатление подспудно зреющих непредсказуемых сломов, грозных тайн судьбы, а также обостряет обобщенно-универсальную трактовку действия.

«Блудный сын», поставленный впоследствии другими труппами, явился одним из самых значительных достижений экспрессионизма в балетном театре и оказал влияние на развитие современного танца. Но в творчестве самого Б. столь успешное обращение к экспрессионизму не имело продолжения.

После того, как со смертью Дягилева его труппа прекратила существование, Б. работал в качестве балетмейстера в Европе («Балле рюс де Монте-Карло», «Ballet Russe de Monte-Carlo», «Балле 1933», «Ballet 1933»). В 1933 он переехал в США, где в 1934 создал Школу американского балета, а в 1935 на ее основе – труппу «Америкен балле» («American Ballet»), впоследствии неоднократно менявшую свое название (с 1948 – «Нью-Йорк сити балле», «New York City Ballet»). Здесь было поставлено большинство его балетов, в том числе получившие широкую известность «Серенада» («Serenade», 1934) и «Балле эмпериаль» («Ballet imperial», 1941), оба на музыку Чайковского, «Кончерто барокко» («Concerto Barocco») на музыку Баха (1940), «Симфония до мажор» на музыку Бизе, около тридцати постановок на музыку Стравинского и многие другие (всего свыше двухсот). В них окончательно определилось основное направление творчества Б., обращавшегося преимущественно к музыке, не предназначенной специально для танца, и создававшего на ее основе бессюжетные балеты, содержание которых составляет развитие музыкально-танцевальных образов.

Лит.: Grigoriev S.L. The Diagilev Ballet 1909–1929. London, 1953; Janson H.W. History of Art. New York, 1963; Koegler H. Balanchine und das modern Ballet. Hannover, 1964; Garis R. Following Balanchine. New Haven and London, 1995.

М.Коренева

БАЛЛЬ, ГУГО (Ball, Hugo, 22.02.1886, Пирмазенс, Рейнпфальц – 14.09.1927, Сант-Аббондио, Швейцария) – немецкий поэт, драматург, прозаик, публицист, историк культуры. Изучал германистику, историю и философию в университетах Мюнхена и Гейдельберга, в семинаре М.Рейнгардта в Берлине осваивал режиссерское искусство, заведовал репертуарным отделом мюнхенского театра Комедии. По инициативе и при участии Б. в 1912 в этом театре была поставлена пьеса Л.Андреева* «Жизнь человека».

В годы перед I мировой войной Б. пишет экспрессионистские стихи, сотрудничает в журналах «Революцион»*, «Ди нойе кунст», «Акцион»*, вместе с В.Кандинским* выступает за обновление мюнхенского Художественного театра, собираясь превратить его в «театр нового искусства», пролагающий дорогу драматургии экспрессионизма. Сотрудничать в нем должны были Ф.Марк*, П.Клее*, А.Шёнберг*. Б. интересовался экспериментальным театром в России, привлекал к своим начинаниям, помимо Кандинского, режиссера Н.Евреинова, хореографа М.Фокина. Место психологического театра, полагал Б., должен занять театр экспрессио-

нистский. Война помешала осуществлению его замыслов. В 1915 он переезжает в Берлин, где общается с немецкими экспрессионистами, а затем эмигрирует в Швейцарию. В эти годы Б. проявлял склонность к эксцентрическим выходкам, интересовался революционным движением и анархизмом, в связи с чем усиленно изучал сочинения Кропоткина и Бакунина, следил за политическими событиями в России. В 1916 вместе с Х.Арпом и М.Слодки основал в Цюрихе «Кабаре Вольтер»*, в котором зародилось движение дадаизма (см. статью «Дадаизм и экспрессионизм») – Б. считается его родоначальником и признанным вождем. Соратниками Б. были также литераторы и художники Ханс Арп, Рихард Хюльзенбек, Марсель Янко, Тристан Тцара и др.

Как и экспрессионизм, дадаизм был для Б. формой протеста против приспособленчества, этапом на пути к искусству, способному, как он полагал, противостоять тотальной изолганности эпохи. В дадаизме его привлекали бунтарский дух, сила отрицания. По Б., только освобожденное от догм и условностей сознание человека может – благодаря «скачкам мысли» и неожиданным образным ассоциациям – выстоять в противоборстве с агрессивной враждебностью окружающего мира.

Роман «Фантазер Тендеренда» («Tenderna, der Phantast», 1914–1920, опубликован 1967) вобрал в себя репертуар эпатирующих дадаистских выступлений Б. (в том числе и лишенные смысла звукоподражательные стихи). В романе, предвосхитившем художественные открытия сюрреализма, воссоздан фантастический мир критического сознания, характерные приметы его стиля и содержания – эксцентричность (сам Б. часто выступал в сделанном из бумаги «кубистическом» костюме), свобода от интеллектуальной зависимости и общественных условностей.

В Цюрихе Б. основал художественную «Галерею Дада», где выставлялись приверженцы авангардного искусства, поддерживал дружеские (и творческие) отношения с издателем экспрессионистского журнала «Ди вайсен блеттер»* Р.Шикеле*. Ключом к пониманию истоков и формальных экспериментов как экспрессионизма, так и дадаизма может служить роман «Фламетти, или О дендизме бедных» («Flametti oder Vom Dandysmus der Armen», 1918) – полная скрытого трагизма история артиста варьете, который в трудные времена пытается любыми способами удержать на плаву труппу, состоящую из социально ущербных личностей, аутсайдеров, ибо «где нет изъянов, там нет человека. Красота, волшебство, экзотика рождаются только из отчаяния».

На протяжении всей своей жизни Б. был одержим идеей постоянного обновления, разрушения канонов в творчестве. Когда возможности дадаизма (как еще раньше и возможности экспрессионизма) показались ему исчерпанными, он в 1917 отошел от движения, вернулся к приемам традиционного искусства и в лоно католической церкви. В 1920-е Б. был одним из самых активных и глубоких критиков европейской культуры и резко критиковал немецкую духовную жизнь того времени. Большой интерес представляют его дневники и изданные посмертно письма военных лет.

Соч.: Die Nase des Michelangelo. Berlin, 1911; Zur Kritik der deutschen Intelligenz. Bern, 1919; Bysantinisches Christentum. Drei Heiligenleben. München; Leipzig, 1923; Die Folgen der Reformation. München; Leipzig, 1924; Die Flucht aus der Zeit. Tagebuch. München; Leipzig, 1927; Damals in Zürich. Briefe aus den Jahren 1915–1917. Zürich, 1978.

Лит.: Ball-Hennings E. (Hg.). Hugo Ball. Sein Leben in Briefen und Gedichten. Mit einem Vorwort von H.Hesse. Berlin, 1930; Steinke G.E. The life and work of Hugo Ball, founder of Dadaism. Den Haag, 1967.

В.Седельник

БАР, ГЕРМАН (Bahr, Hermann, 19.07.1863, Линц – 15.01.1934, Мюнхен) – австрийский прозаик, драматург, теоретик литературы и искусства. Сын нотариуса. Закончил гимназию бенедиктинцев в Зальцбурге. Изучал право, классическую филологию в университетах Вены и Черновиц, с 1884 по 1887 – политэкономию в Берлинском университете. Сблизился с социал-демократи-

ческим движением, увлекся теорией марксизма, в котором его интересовала не столько политико-экономическая, сколько философская составляющая.

В Берлине Б. знакомится с теорией и практикой натурализма – в нем его привлекли критика буржуазной морали и понимание искусства как средства духовного обновления личности. Главной задачей человека он считал максимальное достижение индивидуальной свободы и независимости в духе ницшеанской «философии жизни». Из написанных Б. в те годы произведений самым значительным стала драма «Новые люди» («Die neuen Menschen», 1887) – ее герои самим фактом своего появления указывали на изменение общественных отношений.

Свои взгляды на современное искусство Б. изложил в многочисленных эссе, в известной степени явившихся результатом осмысления новейшей французской литературы и живописи во время пребывания в Париже в 1888–1889, и объединенных в сборниках «Критика модерна» («Zur Kritik der Moderne», 1889), «Преодоление натурализма» («Die Überwindung des Naturalismus», 1891) и др. Б. расширяет понятие «модерн» (die Moderne), понимавшееся представителями натурализма как обращение искусства к проблемам современной жизни; по его убеждению, быть современным значит суметь разрешить конфликт между новым содержанием и старой формой в пользу новой формы, адекватной мировоззрению эпохи. Он считает, что натурализм исчерпал свои возможности и более не отвечает требованиям времени, и ведет по этому поводу длительную полемику, в частности, с К.Краусом*. Новое направление в искусстве (импрессионизм) Б. связывает с обновлением психологического метода (эссе «Новая психология», «Die neue Psychologie», 1889), призванного преодолеть односторонность натурализма, перенеся натуралистический метод отражения действительности как «правды жизни» на внутренний мир человека с целью показать «правду чувства». Б. попытался реализовать эти принципы в своем первом романе «Хорошая школа. Душевные состояния» («Die gute Schule. Seelenzustände», 1890). Сюжет выполнял в нем подчиненную роль, а использование внутреннего монолога предполагало непосредственное проникновение во внутренний мир героя, минуя посредническую роль автора. Негативная реакция берлинских критиков на этот роман и другие произведения Б., в которых сказался его новый взгляд на натурализм (сборник новелл «Конец века», «Fin de Siècle», 1890; драма «Мать», «Die Mutter», 1891), явилась причиной его возвращения в Вену. С 1894 Б. – издатель политико-экономического и научно-художественного еженедельника «Цайт» («Die Zeit», «Время»); в 1890-е он сыграл существенную роль в преодолении регионализма австрийской литературы и немало способствовал известности группы «Молодая Вена» («Das junge Wien») А.Шницлера, Г. фон Гофмансталя, П.Альтенберга и др.

В 1906 Б. принимает предложение Макса Рейнгардта занять должность режиссера в берлинском «Дойчес театер» и на два года покидает Вену. Сквозная идея всех произведений Б. этого времени (пьесы «Санна», «Sanna», 1905; «Другая», «Die Andere», 1906; «Несчастный глупец», «Der arme Narr», 1906 и др.) – «пробуждение» личности, отягощенной «чувством вины за то, что живет», и покорностью судьбе, к настоящей, самоценной и полноценной жизни, в которой природа человека находится в согласии с его независимым духом, и личность сможет «реализовать свою сущность», то есть стать «полезной другим людям». Заявляя эту тему, Б. предвосхитил появление многих образцов экспрессионистского искусства. Эта тема в сочетании с идеей всеобщей религиозности, основанной на признании доброты как основополагающего начала человеческой природы и призывом создать союз любви и добра, который объединил бы все человечество, находит развитие в романе Б. «О, человек!» («O Mensch!», 1910) и в комедии «Принцип» («Das Prinzip», 1912). К разряду богоискательских относятся эссе «Переоценка ценностей» («Inventur», 1912), где Б. изображает конфликт между разумом и верой, разрешившийся для него лично в 1912 возвращением в лоно католической церкви, и автобиографический роман «Вознесение» («Him-

melfahrt», 1916), призывающий человека XX в. отказаться от бессмысленного следования модным «измам» и с помощью религии найти прочную основу в самом себе. Б. смещает центр тяжести с идеи универсального религиозного духа на посредническую роль церкви. Его произведения этого периода характеризуются яркой эмоциональностью и силой экспрессивного выражения, что достигается средствами эллиптического синтаксиса, использованием символики цвета, пантомимы и жестов. Они часто не имеют сквозного сюжета и приближаются по технике к драме пути* (Stationendrama), и в стилистическом плане до известной степени уже соответствуют принципам художественной системы экспрессионизма. В эссе «Экспрессионизм» («Expressionismus», 1916) Б. попытался дать теоретическое обоснование экспрессионизма. Усматривая в его программных положениях идеи Гете о назначении искусства «творить жизнь, создавать то, что человеку потребно и дóлжно видеть, а не то, что он привык видеть», он говорит не просто о новом искусстве или новой философии, но о «новой религии», поскольку художники изображают «спасение человечества», обездушенного современной цивилизацией, «помогая ему вновь обрести себя с помощью все упорядочивающего разума». Б. анализирует экспрессионизм, сопоставляя его с импрессионизмом и привлекая в качестве основы для сравнения в первую очередь идеи Гете о двух способах ви́дения: «Sehweisen», внешнем и внутреннем видении. Импрессионист, изображающий явление только с помощью органов чувств, пассивен: он – «эхо мира». Экспрессионист видит «глазами разума» и творит свой мир. Б. не абсолютизирует значение нового направления в искусстве, указывая на его односторонность: «экспрессионист не способен слышать мир». По его мнению, необходимо использовать преимущества и того, и другого художественного направления, восприимчивость импрессиониста и формотворчество экспрессиониста. Однако, начиная с 1918, Б. уже критически оценивает экспрессионизм, утративший, по его мнению, «первоначальную целостность и содержательность», так и не достигнув тех вершин, к которым стремился: найти и взрастить гениев, способных затмить талант предшественников. Интерес Б. к экспрессионизму связан отныне прежде всего с необарокко, призванным в качестве органичного продолжения экспрессионизма осуществить то, что последнему не удалось: «Не навязывать искусству закон, придуманный художником, а обратиться к тому, что присуще ему от природы». Б. связывал новые тенденции в развитии послевоенной литературы с появлением качественно нового поколения, которое только и сможет породить новые формы в искусстве, не обремененные грузом традиции.

С 1912 по 1922 Б. жил в Зальцбурге, представлявшемся ему олицетворением австрийского духа, покинув его на короткое время в 1918, чтобы возглавить венский Бургтеатер. В 1922 он переезжает в Мюнхен. В последний период творческой деятельности он дистанцируется от непосредственного анализа современной литературы, пытаясь постичь ее характер через призму европейского классического наследия, прежде всего античности и австрийской культурной традиции, и занят развитием своих идей о самоценности и особой миссии Австрии в европейском культурном ареале. Эти идеи нашли воплощение в эссе «Лабиринт современности» («Labyrinth der Gegenwart», 1929); дневниках «Любовь живых», («Liebe der Lebenden», 1923); «Волшебный жезл» («Der Zauberstab», 1924–1926); романах «Сад в душе» («Der inwendige Garten», 1927); «Рай на земле» («Himmel auf Erden», 1928); «Австрия в вечности» («Österreich in Ewigkeit», 1929) и др.

Соч.: Der neue Stil. Frankfurt a. M., 1893; Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt a. M., 1894; Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne. Berlin, 1897; Secession. Wien, 1900; Um Goethe. Wien, 1917; Selbstbildnis. Berlin, 1923; Sendung des Künstlers. Leipzig, 1923; Экспрессионизм. М., 1919.

Лит.: Muckermann F. Von Hermann Bahr und der Psychologie des Expressionismus // Der Graal 14, 1920; Chastel E. Hermann Bahr. Son oeuvre et son temps. Lille, 1978; Daviau D.G. Der Mann von Übermorgen. Hermann Bahr 1863–1934. Wien, 1984; Daviau D.G. Hermann Bahr und der Expressionis-

mus // Expressionismus in Österreich / Hg. K.Amann, A.A.Wallas. Wien, 1994.

Т.Кудрявцева

БА́РЛАХ, ЭРНСТ (Barlach, Ernst, 02.01.1870, Ведель – 24.10.1938, Росток) – немецкий скульптор и график, а также драматург, прозаик, эссеист. Сын врача. Обучался скульптуре в Школе прикладного искусства в Гамбурге (1888–1891), затем в дрезденской Академии художеств (1891–1895, у Р.Дица); в 1896 посещал Академию Жюльена в Париже. В 1899–1910 жил и работал преимущественно в Берлине; с 1910 поселился в г. Гюстров (Мекленбург), где уединенно работал до конца жизни.

Б. – один из крупнейших мастеров европейского экспрессионизма, ярко и глубоко выразивший себя в изобразительном искусстве и в литературе и внесший значительный вклад в разработку художественной системы этого стиля, особенно в ретроспективные его поиски. Характерные черты мироощущения начали сказываться в творчестве Б. после двухмесячной поездки в Россию в 1906 (описана им в русском дневнике, 1906), во время которой он духовно преобразился, открыв для себя «символы человеческого состояния во всей их обнаженности между небом и землей» («Рассказанная жизнь», «Ein selbsterzähltes Leben», 1928). В те же годы происходили аналогичные изменения стиля Б.-писателя. Столь стихийно возникшая настроенность творчества обрела мощную и многостороннюю реализацию в зрелых работах Б. в Гюстрове.

С 1910 Б.-художник принципиально исключал для себя работу непосредственно с натуры (за исключением портретов), что сказалось в очевидной абстрагированности его собирательного образа Человека, трансформированного в образ экстатический и гротесковый («Я долгое время не мог делать ничего другого, кроме как изображать человека в оковах, измученное человечество, сжигаемых ведьм, гравировать сцену похорон ребенка, изображать Бога в виде чрева или нищего, Бога-отца в хаосе – все, связанное с переживаниями войны и мира», 1922). Мистицизм, рождающийся из сплава христианских, пантеистских и строго избирательных философских корней (Я.Бёме, китайская философия VI–IV вв. до н.э.), уже с начала 1910-х переходил в постоянный контекст творчества Б. Сказывалась также приверженность молодого художника к символизму, усугубляемая пессимизмом и тягой к замкнутому образу жизни.

В скульптуре Б. пришел к наиболее концентрированному и сущностному методу самовыражения. Его феноменальный пластический инстинкт исходил из интуитивного ощущения «простых форм» («Мировосприятие скульптора, как буря, срывает всю разукрашенную чувственность, всякую игру случайностей, чрезмерность и орнаментальную нарядность с костяка Вселенной. Архитектоника есть выражение стремления к истине[...]. Упрощение и монументализация – именно они дают мне понимание вечных идей». – Из дневника, конец 1906).

В заочном споре с В.Кандинским* (письмо Р.Пиперу от 28.12.1911) Б. отстаивал собственное понимание реализма во имя «возможности сострадать» и, возражая против беспредметного искусства, был готов допустить сравнение себя как художника с «писателем», «актером» или «медиумом» («Если краски и линии возникают в связи с человеческой формой, то они обретают силу, ибо исходят из человеческой души». – Там же).

Как ваятель Б. остался апологетом классических традиций (в том числе Древнего Египта), по-современному осмысленных и чувственно заостренных в воздействии на зрителя. Концепция его станковой пластики подчинялась одной из центральных идей экспрессионизма – духовного противоречия в человеке. Сложное и потенциально «взрывное» движение человеческой фигуры, передающее внутреннее состояние образа, как правило, жестко гасилось спокойствием монументальной формы. Впервые этот прием был продемонстрирован в склоненной «Русской нищей» («Russische Bettlerin», 1907).

Наибольшего успеха Б. достиг в использовании традиций соборной скульптуры Средневековья. Эта проблема занимала многих его соотечественников, а также других крупных европейских мастеров: А.Дерена,

Ж.Руо*, П.Пикассо, с 1950-х – Б.Бюффе. Органичность и убедительность «готицизмов» Б. объяснялась превосходным знанием законов художественного синтеза романики и готики и способностью сохранять онтологический контекст в сугубо современной интерпретации. Его знаменитый «Парящий ангел» в соборе Гюстрова (1927) – оригинальнейшая смелая парафраза средневековой надгробной плиты X–XIII вв., позволившая создать в пространстве бокового нефа современный сакральный алтарь, который гораздо сильнее воздействует на зрителя, нежели подлинный средневековый алтарь в том же храме. С блеском интерпретируя выразительные средства храмового синтеза и прийдя к своему варианту «горнего мира», Б. затем воплотил это ощущение в мистическом видении трансцендентного существа, остающегося непостижимым вопреки его человеческому облику. Близкую модификацию законов готики скульптор продемонстрировал в памятнике павшим для города Магдебурга (1929), в статуях для фасада церкви св. Екатерины в Любеке (1931–1932) и в девятифигурном «Фризе внемлющих», («Der Fries der Lauschenden», 1930–1935).

В графике Б. работал в основном в технике гравюры на дереве и литографии как иллюстратор собственных драм и произведений немецкой классической литературы (Гете, Шиллер, Клейст и др.). Не меньший интерес вызывают оригинальные графические циклы («Превращения Бога», «Die Wandlungen Gottes», 1920; «Упражнения легкой руки», «Übungen der leichten Hand», 1935) как философско-психологические импровизации на тему все тех же «символов человеческого состояния», представленных уже крупным планом. Лейтмотивом многих из них оставалась тема отчаяния и бессилия человека перед непостижимыми для него противоречиями жизни. Со стороны техники почерк Б.-графика оставался близким почерку мастеров дрезденского объединения «Брюкке» (Э.Нольде*, К.Шмидт-Ротлуфа*), то есть ориентированным на традиции позднесредневековой немецкой гравюры XV–XVI вв.

Избранный еще в 1919 действительным членом Прусской Академии искусств (Берлин), в 1925 – почетным членом мюнхенской Академии художеств, Б. с конца 1920-х подвергался систематической травле в нацистской прессе. В 1937 его скульптуры фигурировали на выставке «Дегенеративное искусство» в Мюнхене.

Место Б. в истории немецкого литературного экспрессионизма определяется в первую очередь созданными им драматическими произведениями. По тематике, мотивам, образной системе его философская драма (как и проза) родственны его пластике и графике; в некоторых случаях есть и прямые параллели; период наиболее активной литературной работы приходится на 1910–1920-е. В середине 1920-х пьесы Б. шли в разных театрах Германии (в постановках Л.Йесснера*, Ю.Фелинга и др.) и заслужили высокую оценку (в том числе, Т.Манна, К. фон Осецкого, Г.Йеринга); в 1924 он был отмечен премией Клейста. В годы нацизма публикации и постановки Б. были запрещены. Оказавшись в глубокой изоляции, он был вынужден прятать и даже зарывать в землю рукописи, хотя в своих сочинениях впрямую не касался ни злободневных тем, ни политики.

Незавершенные повесть «Зеешпек» («Seespeck», 1913–1916), как и роман «Украденная луна» («Der gestohlene Mond», 1936–1938) представляют собой метафорически-усложненные, во многом автобиографические тексты. Б. не отождествлял себя с экспрессионизмом, настаивая на том, что экспрессионистскими средствами невозможно передать главное в искусстве – «сострадание». Однако центральная тема литературного творчества Б., которую следует понимать как поиски человеком своего пути в мире, звучала – независимо от его теоретических воззрений – вполне по-экспрессионистски. Для Б. миром была не только окружающая героя реальность, но также – человечество вообще, мироздание, космос, вселенная.

Герои Б. всегда обретают себя в подвиге, служении, жертве. Проблема внутреннего совершенствования человека решается драматургом в двух планах: условно-символическом и реалистическом. Действие драм

«Мертвый день» («Der tote Tag», 1912, одна из первых экспрессионистских пьес в Германии), «Найденыш» («Der Findling», 1922), «Хорошее время» («Die gute Zeit», 1929) перенесено в некое абстрактное пространство. «Потоп» («Die Sündflut», 1924) – драма на ветхозаветный сюжет, в «Графе фон Рацебурге» (опубликована посмертно в черновом варианте, 1951) соединяются библейские темы и средневековая легенда. В других пьесах – «Бедный родственник» («Der arme Vetter», 1918), «Истинные Зедемунды» («Die echten Sedemunds», 1920), «Синий Боль» («Der blaue Boll», 1926) – действие развертывается в современной Германии, в провинциальной обывательской среде, изображенной сатирически и гротескно. Оба способа воплощения идеи у Б. единовременны и равноправны, жизненная достоверность непременно сочетается с многослойной метафорической образностью, а содержательная абстракция в обобщенной форме выражает насущные проблемы современности. Первая из этих проблем, по Б., – ответственность индивидуума перед всем человечеством и своим высшим предназначением. Масштабность этих устремлений и сама их суть несомненно свидетельствуют о том, что Б. (может быть, не отдавая себе в этом отчета) воспринял пафос эпохи, запечатленный экспрессионизмом.

Глубинный конфликт произведений Б. выявляется не столько через сюжет и действие, сколько в развитии нескольких мотивов, связанных с душевным миром героев – многозначным и неустойчивым, как это часто бывало в драме на рубеже столетий, где разрушение театрального «характера» стало обычным. Основной художественный принцип драматурга – неразрешенность противоречий, сложность и неоднозначность в распределении красок. Герои-искатели (их всегда двое: пара влюбленных, два друга, две родственных натуры и т.д.) не идеализированы, но противопоставлены убогому окружению иным нервным ритмом и состоянием, и потому являют скрытую общность. Только в своей первой и самой известной пьесе «Мертвый день» Б. не разрабатывает эту внутреннюю структуру – содержание ее составляет конфликт Матери и Сына (это не действующие лица, но обобщения), и сама проблема поколений решается в русле экспрессионистских постулатов, диалог строится как внешняя словесная вязь, поверхностная логика скрывает нелогичность, разорванность высказываний. Но реплики главных героев соотносятся на уровне неявного смысла, что отличает диалог Б. от характерного для экспрессионизма принципа «говорения мимо друг друга» (Vorbeireden).

Логика причинно-следственной связи событий и действий заменена логикой развития темы. Б. часто использует характерный для экспрессионизма прием построения «драма пути»* («Stationendrama»), где каждая сцена запечатлевает новую фазу развития душевного состояния и конфликта. Но конфликт у него не нарастает и не разрешается, а варьируется. Главным, как и у многих экспрессионистов, становится тот поворотный пункт, когда мировосприятие героя неожиданно и резко меняется. Однако у Б. это преображение (Wandlung) свершается только на глубинном уровне сознания; человек внутренне становится лучше, чище, красивей – это и есть результат. Такая концепция человека прослеживается и в иллюстрациях автора к собственным произведениям. Принцип неразрешенности противоречий отражает в поэтике Б. сложность и неисчерпаемость жизни, бесконечность человеческих возможностей.

Во всех своих творческих ипостасях Б. близок традициям немецкой культуры – от древних мифов и народных сказаний, средневекового театра с его моралистической драмой, барокко с его причудливостью стиля и контрастами высокой духовности и натуралистического снижения, до немецкой классики и, в первую очередь, «Фауста» Гете. Эстетика экспрессионизма сказалась в выборе тем и героев, в структуре и стилистике его пьес. Вместе с тем, его поиски были совершенно самостоятельны: он появился в театральной жизни Германии как «посторонний, смельчак, который ничего не знает про эстетические законы, и уж тем более – про перебранку направлений» (К.Осецкий). Приверженность глубинной нравственной

проблематике, настойчивая разработка «вечных тем» была для Б. формой стойкой и недвусмысленной оппозиции фашизму.

Произв.: «Звездочет», «Sterndeuter», 1909; «Разъяренный», «Der Berserker», 1910; «Вынимающий меч», «Der Schwertzieher», 1911; «Панический ужас», «Panischer Schrecken», 1912; «Мститель», «Der Rächer», 1914; «Смерть и жизнь», «Tod und Leben», 1916/17; «Человек в рогатке», «Der Mann im Stok», 1918; «Милосердие», «Barmherzigkeit», 1919; «Парящий Боготец», «Schwebender Gottvater», 1922; «Смерть», «Der Tod», 1925; памятник павшим для г. Магдебурга, 1929, Магдебург, собор; иллюстрации к «Вальпургиевой ночи», «Walpurgisnacht» из «Фауста» Гете, ксилографии, 1922.

Соч.: Das dichterische Werk in 3 Bänden. München, 1958–1959.

Лит.: Barlach E. Werkverzeichnis I–III. Hamburg, 1958–1971; Barlach E. Die Briefe. 1888–1938 / Hg. F.Dross. Bd. I–II. München, 1969; Ernst Barlach. Werk und Wirkung / Hg. E.Jansen. Berlin, 1972; Маркин Ю. Эрнст Барлах. Пластические произведения. М., 1976; Фюман Ф. Барлах в Гюстрове // Фюман Ф. Избранное. М., 1973; Искусство, которое не покорилось. 1933–1945. Немецкие художники в период фашизма. М., 1972; Зоркая М. Драматургия и графика у Эрнста Барлаха // Филологические науки. 1985. № 2.

Ю.Маркин (изобразительное искусство)
М.Зоркая (драматургия)

БА́РТА, ШАНДОР (Barta, Sándor, 07.10.1897, Будапешт – 1938, точная дата не установлена, Москва) – венгерский поэт, прозаик. Сын портного. Первые стихи Б. опубликовал в журнале «Ма»*, в редколлегию которого вскоре вошел. После падения венгерской советской власти эмигрировал в Вену (1919), где, разойдясь с кругом Кашшака*, издавал собственные левоэкспрессионистские журналы «Акастотт эмбер» («Akasztott ember», «Висельник», 1922–1923), «Эк» («Ék», «Клин», 1924, тогда же слился с журналом А.Комьята* «Эдьшег»*). В 1924 Б. вступил в коммунистическую партию; с 1925 жил в СССР, печатаясь в левых и коммунистических, преимущественно венгерских эмигрантских газетах и журналах в Вене, Берлине, Чехословакии, Нью-Йорке, Москве, а также в трансильванском венгерском журнале «Корунк» («Korunk», «Наш век») и в будапештском «100%». В Советском Союзе становится членом Международного Объединения Революционных Писателей (МОРП), Союза советских писателей, редактором московского журнала венгерских писателей-эмигрантов «Уй ханг» («Új Hang», «Новый голос», 1938–1941). Стихам Б. («Красное знамя», «Vörös zászló», 1919) присущи характерные особенности экспрессионистской поэтики. Исступленную насмешку над господствующими нравами, вкусами, установлениями, гротесковый портретизм и вместе с тем роднящее с ранним Кашшаком славословие жизни, молодости, силе, братству, песне он облекал в свободный нерифмованный стих и парадоксальную, эмоционально насыщенную метафорику («цепи текут из запаленно дышащих машинных пастей»; «до зеркального блеска натирающие начальничий паркет чиновничьи носы»; «гулко-колокольно оцерковленные небеса»; «алая ладонь солнца над горизонтом» и т.п.). В дальнейшем, в стихотворно-прозаических видениях-сказках, Б. отдал дань дадаизму* («Сказка об аптекаре, синеголовых бадьях, о пожаре и собаках с глазами-тарелками», «Mese a patikusról, a kékfejű csöbrökről, a tűzrűl és a tányérszemű kutyákról», 1920; «Сказка о фанфароруком школяре», «Mese a trombitakezű diákról», 1922), не отказываясь, однако, от конструктивных идей: его герои, Аптекарь и Школяр, пытаются восстановить порядок в распавшемся, бредовом мире.

Эти идеи обрели реальную опору, по убеждению Б., в трудовых буднях советской страны. В 1920-е уточняется социальная нацеленность его творчества, хотя подчас обедняется художественность; социалистические убеждения воплощаются в пафосных политико-идеологических стереотипах и в отвлеченно-классовых коллизиях. В этом духе создаются фантастическая, сатирико-утопическая повесть «Удивительная история, или Как буржуазный репортер Уильям Кокенди открыл землю, на коей живет» («Csodálatos történet, avagy hogyan fedezte fel William Cookendi polgári riporter a földet, amelyen él», 1924); трагикомедия «Цирк-

капитализм» («Cirkusz kapitalizmus», 1926); комедия «Ближний бой» («Közelharc», 1929); рассказы о хортистской Венгрии, а с другой стороны, очерки о Советском Союзе, стихи о социалистическом строительстве и борьбе венгерских коммунистов («Песнь о московской пыли», «Ének a moszkvai porról», 1926; «Красное десятилетие», «Vörös évtized», 1927; «Венгерская партия коммунистов», «Kommunisták Magyarországi Pártja», 1928; «Литье», «Öntés», 1932; поэма «Едет бригада», «Utazik a brigád», 1931 и др.). В 1935 Б. написал основанный на воспоминаниях детства и юности реалистический роман о буднях обитателей будапештского доходного дома в начале XX в. «Мирное время» (издан в Венгрии в 1957 под названием «Золотоискатели», «Aranyásók»). Переводил на венгерский Гоголя («Записки сумасшедшего», 1922), В.Маяковского*, Д.Бедного, У.Уитмена, Э.Синклера, немецких революционных поэтов, Р.Тагора. Расстрелян по ложному обвинению.

Соч.: Igen. Wien, 1920; Tisztelt hullaház! Wien, 1922; Mese a trombitakezü diákról. Wien, 1922; Csodálatos történet. Košice, 1924; Aranyásók. Budapest, 1957; Pánik a városban. Budapest, 1959; Ki vagy? Budapest, 1962; Fred Parkins Ford-Wagen. Leipzig, 1929; Чудесная история. Л., 1927; Паника в городе. М., 1928; Миша. М., 1929; Право убежища. М., 1930; Когда дважды два пять. М., 1931; 350000. М., 1931; До победы. М., 1933; Нет пощады. М., 1934; Спасенная деревня. Энгельс, 1937.

Лит.: Kosztolányi D. Írók, festők, tudósok. Budapest, 1958; Varga L. Barta Sándor // Barta S. Pánik a városban. Budapest, 1959; Illyés Gy. Bartáról szólva // Barta S. Ki vagy? Budapest, 1962; Из истории международного объединения революционных писателей (МОРП). Литературное наследство. Т. 81. М., 1969.

О.Россиянов

БА́РТОШ, ЯН (Bartoš, Jan, псевдоним Ян Браунер, Jan Brauner, 23.02.1893, Рыхнов над Кнежноу, Австро-Венгрия – 06.05.1946, Прага, Чехословакия) – чешский драматург, историк театра, эссеист. Из семьи уездного начальника. Окончил классическую гимназию (1913) и юридический факультет Карлова университета в Праге (1918); работал адвокатом, служащим пражского магистрата, с 1924 библиотекарем Национального музея в Праге, позже организовал и возглавил театральный отдел музея. Резко критиковал консервативное руководство Национального театра, требуя обновления репертуара и режиссуры.

В драматургии Б. в полной мере отразилась парадоксальная противоречивость его мировосприятия – левый радикализм и одновременно склонность к религиозным верованиям, увлечение оккультными науками и астрологией, убежденность в необходимости борьбы за новые ценности и фатализм. Творчеству Б., «наиболее типичного представителя экспрессионизма в чешской драматургии 1920-х годов» (Л.Лантова), присущ гротеск, гиперболизм, сатира и ирония как средства обнажения абсурдности общества, превращающего человека в марионетку («Вороны», «Krkavci», 1920; «Исполинский пеликан», «Pelikán obrovský», 1923; «Герои нашей эпохи», «Hrdinové naší doby», 1926). Во многих его драмах размышления о жизни и смерти, о сущностных основах человеческого бытия, о любви и ненависти окрашены в трагические тона, как правило, в них фантасмагорически стерты грани между явью и сном («Поединок», «Souboj», 1917; «Влюбленные», «Milenci», 1922 и др.). Философское начало акцентировано в драме «Бунт на сцене» («Vzbouření na jevišti», 1925), написанной под влиянием пьесы Пиранделло* «Шесть персонажей в поисках автора»: в ней звучит мысль о том, что жизнь и смерть – две неразрывные грани человеческого сознания. Своими действиями в «галлюцинирующей яви» герои драмы – живые и мертвые – призваны подтвердить, что любой человеческий поступок предопределен и только сон способен высветить его предысторию и мотивы. Начиная со второй половины 1920-х, Б. создает ряд пьес, близких эстетике чешского поэтизма; большая роль отводилась в них элементу игры, соединению слова с музыкой. В пьесах «Орфей и Эвридика» («Orfeus a Eurydiké», 1927), «Безвестно сущая» («Nezvěstná», 1928) свойственная драматургу философская медитация уступает место комедийности. Поэтическую стилизацию в творчестве Б. определял конфликт,

переведенный в плоскость спора двух жизненных принципов: бунта и смирения, воли к действию и безволия. В 1930-е Б. изучает историю чешского театрального искусства, публикует монографии по истории Национального театра, книгу «Временный театр и его драма» («Prozatímní divadlo a jeho činohra», 1937) и др., представляющие значительную научную ценность. Ему принадлежат также сборники эссе («“Бесы”. – Ф.М.Достоевский», «“Běsové”. – F.M.Dostojevskij», 1914, 1917; «Россия и Европа», «Rusko a Europa», 1919; «Письма о современной Франции», «Listy o současné Francii», 1921; «О современном театральном выражении», «O moderním divadelním projevu», 1922 и др.).

В силу особенностей своего характера Б. к концу жизни полностью изолировал себя от внешнего мира. Одиночество и замкнутость способствовали развитию навязчивых идей, что, в конце концов, привело его к самоубийству.

Соч.: Primo vere. Praha, 1913; Konec Jakuba Carranzy. Praha, 1915; Hercovo tajemství. Praha, 1926; Uloupená kadeř. Praha, 1927; Plující ostrov. Praha, 1927; Jůra d'ábel. Praha 1927; Daleká cesta. Praha, 1929; Národní divadlo a jeho budovatelé (Dějiny Národního divadla d.I.). Praha, 1933; Budování Národního divadla. Praha, 1934; Legenda o budování Národního divadla a její obhájce. Praha, 1935; Prozatímní divadlo a jeho činohra. Praha, 1937; Eliane. Praha, 1938.

Лит.: Šalda F.X. Primo vere // Česká kultura, 1912/1913. Praha, 1913; Götz F. Dva typy nové komedie // Host, 1922/1923. Praha, 1923; Blatný L. Vzbouření na jevišti // Host, 1924/1925. Praha, 1925; Rutte M. Tvář pod máskou. Praha, 1926; Nezval V. // Národní divadlo, 1945–1946. Praha, 1946; Honzl J. Tragický básník J.B. // Otázky divadla a filmu. 1945–1946. Praha, 1946; Honzl J. K novému významu umění. Praha, 1956; Honzl J. Divadelní a literární podobizny. Praha, 1959; Seifert J. // Všechny krásy světa. Praha, 1983.

Р.Филипчикова

БАУМБЕРГЕР, ОТТО (Baumberger, Otto, 21.5.1889, Цюрих – 26.12.1961, Вайнинген) – швейцарский живописец, график и художник-декоратор. В первые десятилетия XX в. – крупнейший представитель экспрессионизма в Швейцарии. Обучался искусству литографии в Цюрихе и Мюнхене (1906–1911), живописи в Берлине, Лондоне и Париже (1911–1914). С 1914 – литограф и график в Цюрихе, в 1920 – художник-декоратор и иллюстратор в Берлине, с 1921 – снова живет в Швейцарии. В ранних полотнах Б. господствует синий или коричневый цвет; яркость красок размывает очертания предметов и одновременно повышает экспрессивную силу изображения («Лампа» – «Die Lampe», 1916, Kunsthaus Zürich). Дань экспрессионистической технике он отдает в период с 1912 по 1920. Вместе с другими швейцарскими художниками – Ф.Паули*, В.Нойхаусом*, И.Эппером*, Э.Гублером*, А.Г.Пелегрини и с эмигрантами-дадаистами выставлялся в цюрихском «Кабаре Вольтер»*, а также в выставочных залах Базеля, Цюриха и Берна вместе с группой художников «Новая жизнь» («Das neue Leben» 1918–1919). Б. интересуется общественно-политическими проблемами, социальной тематикой, все чаще обращается к религиозным мотивам, трактуя их в пластике в авангардном духе. В дальнейшем для выражения духовной опустошенности и отчужденности человека в современном мире Б. прибегал к техническим приемам, свойственным сюрреализму и абстрактному искусству.

Необычайным богатством отличается графическое наследие Б.: плакаты, литографии, иллюстрации, гравюры на меди и по дереву, все виды прикладной и свободной графики. Б. – один из создателей современного швейцарского плаката. В 1918–1920 он создал серию рисунков пером, выдержанных в духе активистского экспрессионизма и проникнутых пафосом социального критицизма: «Паника» («Panik»), «Инвалиды войны» («Kriegskrüppel»), «Пьянство» («Schnaps»). Ему принадлежат иллюстрации к сборнику стихотворений швейцарского поэта-экспрессиониста З.Д.Штейнберга* «Давид» (1919), к книгам близкого экспрессионистам К.Фальке («Видения земного рыцаря», 1921), кратковременного попутчика экспрессионизма Р.Фези («Невзгоды поэта», 1921), а также к произведениям В.Скотта, Г.Келлера и др. Он создал выдержанные в экспрессионистичес-

ком духе декорации к постановке «Прафауста» Гете (режиссер Макс Рейнхардт) и к спектаклю цюрихского Шаушпильхауса по мотивам «Братьев Карамазовых» Достоевского. Произведения Б. неоднократно выставлялись в галереях Цюриха, Берна, Баден-Бадена, Сан-Пауло и других городов.

В.Седельник

БАУХАУЗ (Bauhaus, 1919–1933) – Высшее художественно-промышленное училище в Германии, созданное В.Гропиусом* путем слияния Высшей школы изящных искусств (Hochschule für bildende Kunst) и Школы прикладного искусства (Kunstgewerbeschule) в Веймаре. Идея Б. непосредственно восходит к опыту Дармштадтской колонии художников и Германского Веркбунда (Deutscher Werkbund). Б. отказался от «привычных академических методов воспитания маленьких Рафаэлей» (Гропиус в «Программе Веймарского Баухауза»), находя это «антисоциальным» и «непродуктивным»; культу «я» в искусстве для искусства здесь противопоставляется коллективный труд во имя идеи «тотального произведения искусства», стирающего границы между архитектурой, скульптурой и живописью.

В первые годы существования идеология Б. оставалась полиморфной. Заявленное в программной брошюре (1919) «возведение храма новой веры» трактовалось его мастерами по-разному. В.Гропиус акцентировал «спасительную миссию ремесленничества»; И.Иттен (руководитель подготовительного курса) склонялся к идее анархичного, «детского» творчества, под которое он подводил фундамент теории бессознательного, индийской йоги и персидского маздакизма. Для художника О.Шлеммера (курс рисунка) речь шла в первую очередь об учреждении своего рода «масонской ложи» с целью «построения здания социализма», а экспрессионисты, чьи идеи до 1923 определяли творческую жизнь Баухауза, В.Кандинский*, П.Клее* и Л.Файнингер* (мастерские настенной живописи, художественного стекла и курс основ композиции), на первый план выдвигали проект «синтеза искусств» (совпадавший с установками прекратившего к тому времени деятельность объединения «Дер блауэ райтер»*). Б. собрал «яркий, но разнородный коллектив преподавателей, скрепленный лишь безусловным отрицанием рафинированной традиции и эклектики» (Л.Мис ван дер Роэ). Коренная переориентация произошла в 1922, когда в Баухауз пришел венгерский художник Л.Мохой-Надь, ученик Эль Лисицкого, (мастерская обработки металла). На смену идейной многоголосице с «модным экспрессионистским акцентом» (Гропиус) пришел «конструктивистский элементаризм» вхутемасовского образца, а в дополнение к нему – посткубистская трактовка формы и «рациональная эстетика» Т. ван Дусбурга (художник группы «Стийль», повлиявший на Гропиуса). В изобразительное искусство Б. стали проникать геометрия и машинерия, в архитектуру – «миф железа, стекла и серийного производства» (Я.Вуек). Начало формироваться новое архитектурное направление – функционализм, согласно которому красоту слагает «лишь абсолютная гармония технической функции и пропорций формы», а творческое усилие необходимо подчинено «экономии времени, пространства, материала и денег» (Гропиус). Эти нововведения вызвали конфликт с художниками-экспрессионистами, для которых функционализм «означал конец всякого искусства» (Файнингер*). Оппозиция сложилась окончательно накануне переезда Б. в Дессау (1926): баухаузские экспрессионисты и А.Явленский* оформились в секцию с автономной выставочной деятельностью «Синяя четверка». В Дессау подход Б. к творчеству максимально приблизился к «новой деловитости»* («новой вещественности»), а к началу 1928 Гропиус целиком переключился на частное проектирование и уволился с поста директора Б., назначив своим преемником швейцарца Г.Мейера (члена организации художников-конструктивистов «АВС», созданной в 1925 по иниациативе Лисицкого). С его приходом Б. теряет свой выраженный экспрессионистский характер, а после попыток создания студенческой коммунистической ячейки против школы начинается кампания: выдвигаются требования упразднить

«сомнительное» учреждение и спрятать «деловитый» фасад его корпуса под «арийской» островерхой крышей (Э.Нойман). В 1930 Мейера сменил «более приемлемый» для властей Л.Мис ван дер Роэ, но и его осторожное руководство не спасло Б. от краха: в 1932 он был закрыт, его архив перевезен в старое складское помещение на окраине Берлина, в апреле 1933 его опечатало гестапо.

Гропиус в свой американский период (1945–1969) попытался реанимировать идею коллективного творчества в духе Б., возглавив группу молодых художников. Но предприятие закончилось откровенной цитацией прежнего архитектурного опыта. Б. с его «мифологией индустрии и техники» (Гропиус) остался одной из самых впечатляющих художественно-социальных утопий века, цитаделью функционализма. В 1996 в помещении Веймарского Б. была открыта Высшая школа архитектуры и строительства, а в Б. Дессау (1984) – Центр образования для архитекторов и дизайнеров.

Лит.: Bauhaus; Idee-Form, Zweckzeit. Erinnerungen und Äusserungen. Frankfurt a. M., 1964; Bauhaus 1919–1933: Meister- und Schülerarbeiten. Weimar; Dessau; Bern, 1988; Гропиус В. Границы архитектуры. М., 1971; Шукурова А. Архитектура Запада и мир искусства XX в. М., 1992; Фремптон К. Современная архитектура. М., 1990; Вуек Я. Мифы и утопии архитектуры XX в. М., 1990.

Ю.Логинова

БЕДЕ́РСКИЙ, АДАМ (Bederski, Adam, 1893–1961; точные даты и место рождения и смерти не установлены) – польский поэт, эссеист. Окончил гимназию в Познани. В 1912–1913 изучал философию в Берлинском и Мюнхенском университетах. Во время I мировой войны – активист тайной организации польских студентов в Германии «Шереги народове» («Szeregi narodowe», «Национальные шеренги»). Завершил образование в Познанском университете. Дебютировал как поэт в 1913. В 1918–1920 постоянно печатался в журнале «Здруй»*. Социальный радикал и мистик-визионер, Б. был ведущим теоретиком художественного объединения «Бунт»* (манифест «Богобоязненному читателю», «Czytelniku pobożny», 1918). После 1920 забросил литературную деятельность. В 1920–1930-е состоял на государственной и дипломатической службе. Своих стихов, лаконичных, резких, эпатажных, так никогда и не собрал в книгу. С 1940 жил в Великобритании, преподавал английский язык.

Лит.: Kuźma E. Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce. Wrocław, 1976.

А.Базилевский

БЕ́КМАН, МАКС (Beckmann, Max, 12.02.1884, Лейпциг – 27.12.1950, Нью-Йорк, США) – немецкий живописец, график и скульптор. Родился в семье торговца, обучался живописи в 1899–1902 в Художественной школе в Веймаре у К.А.Смита; в 1903–1904 работал в Париже, с 1904 – член Берлинского Сецессиона. Как стипендиат премии «Вилла Романо» Прусской Академии искусств в 1906 провел шесть месяцев в Риме. В 1911 – один из основателей Свободного Сецессиона в Берлине. С конца 1914 – санитар-доброволец на фронтах I мировой войны, в 1915 ввиду психической болезни был освобожден от службы и поселился во Франкфурте-на-Майне, где позже преподавал в Штеделевском Художественном институте (1925–1932).

В истории искусства Б. числится в ряду так называемых «независимых экспрессионистов» наряду с Э.Барлахом*, В.Лембруком*, К.Кольвиц*, К.Рольфсом и другими. Он был ровесником живописцев «Брюкке»*, однако круг его тем и профессиональный почерк определились только к исходу I мировой войны, побудившей его к пересмотру философских и художественных позиций.

Творчество Б. после I мировой войны четко делится на два периода, совпадающих с годами работы во Франкфурте-на-Майне (1917–1933) и со временем вынужденной эмиграции (Голландия, 1937–1947; США, 1947–1950). В конце первого периода (графические циклы «Ад», «Die Hölle»; «Ярмарка», «Jahrmarkt»; «Путешествие по Берли-

ну», «Berliner Reise», 1919–1922; полотна «Ночь», «Die Nacht», 1918; «Синагога», «Die Synagoge», 1919; триптих «Отправление», «Abfahrt», 1933) он уже имел широкую известность, и его картинам был отведен специальный зал в берлинской Национальной галерее. Художественный метод Б. в эти годы отличался определенной эклектичностью, поскольку в нем совмещались приемы живописцев «Брюкке», Л.Коринта, П.Сезанна, Х. фон Марэ и кубизма. Б. был высокообразованной личностью, и его взгляды формировались под воздействием философии А.Шопенгауэра, теософии Е.Блаватской, романов Ф.Достоевского; он обладал также широкими познаниями в области метафизики, мифологии, каббалы, древней индийской философии, космологии и т.д. Однако эрудиция сказывалась в его творчестве опосредованно, как некая коррекция ощущений действительности 1910–1920-х, помогающая перевести в философский и мифологический подтекст глубочайший пессимизм художника. В итоге Б. пришел к позиции «бесстрастного» наблюдателя жизни общества, к ощущению человека вне социума и национальных корней, к переосмыслению его образа в бездуховный метафизический объект, в безликого и агрессивного статиста на подмостках символического театра-мира. Большинство многофигурных сцен и урбанистических пейзажей Б. тех лет подчинены методу камеры-обскуры, выхватывающей крупным планом случайные, но неизменно хаотичные и заряженные агрессией фрагменты действительности («Синагога»). Их напряженность создается также предметной перенасыщенностью сцен, затесненностью условного пространства, его противодействием объемным формам окружающего мира. «Я постоянно думаю только о вещах, – писал Б. в эссе «Творческое вероисповедание» («Schöpferische Konfession», 1920). – О ноге или руке, о разъятии плоскости с помощью божественного чувства сокращений, о расчленении пространства, о комбинациях прямых и изгибающихся линий [...]. Округлое в плоскости, ощущение глубины во всем плоском – вот архитектура картины». Особый интерес представляет множество автопортретов Б. (более двухсот, в том числе введенные в многофигурные композиции), отмеченные холодным и беспощадным анализом себя самого как «объекта» («Автопортрет с красным платком на шее», «Selbstporträt mit rotem Schal», 1917; «Автопортрет в смокинге», «Selbstbildnis mit Smoking», 1927). В 1928 в каталоге своей выставки в Мангейме Б. опубликовал «Шесть сентенций к работе над картиной» («Sechs Sentenzen zur Bildgestaltung»), где сформулировал основные положения собственного творческого метода: «Изменение оптического ощущения мира объекта с помощью трансцендентной математики души субъекта определяет конструкцию картины [...] Перевод трехмерного пространства мира объекта в двухмерное плоскостное в картине – признак настоящей формы». В перечне советов особое внимание уделяется также цвету как «отражению духовного тонуса субъекта» и «индивидуализации объекта с помощью сантиментов, способствующей обогащению формы».

В 1933 Б. был отстранен нацистами от преподавательской деятельности, в 1937 – эмигрировал в Голландию (Амстердам), но и там с 1940 вынужден был жить нелегально до конца II мировой войны. После переезда в США он преподавал в художественных школах в Сент-Луисе (1947–1949) и при Бруклинском музее в Нью-Йорке (1949). За два десятилетия его стиль не претерпел существенных изменений. Еще в годы нацизма Б. обратился к монументальной живописи, избрав форму картины-полиптиха («Отправление», 1932–1933). В эмиграции появились триптихи «Искушение св. Антония», «Versuchung des heiligen Antonius» (1937), «Персей», «Perseus» (1941), «Начало», «The Beginning» и «Аргонавты», «Argonauten» (1949–1950). Тема насилия над современным человеком нашла в них прямое, хотя и мифологизированное отражение, усиливаемое цветовыми диссонансами, напряженностью пространства и подчеркнутой уравновешенностью композиций, контрастирующей с жестокостью представленных сцен. Сходным настроением отмечены поздние серии литографий («Апокалипсис», «Apokalypse», 1941–1943; «День и сон», «Day and Dream», 1946)

и перовые иллюстрации ко второй части «Фауста» Гете (1943–1944). Лучшим из поздних автопортретов художника стал «Автопортрет в черном» («Selbstbildnis in Schwarz», 1944). В 1930-е Б. исполнил также ряд превосходных скульптурных работ в бронзе («Человек в темноте», «Der Mann im Dunkel», 1934; «Адам и Ева», «Adam und Eva», 1936; «Автопортрет», «Selbstbildnis», 1936).

Произв.: «Портрет графини Хаген», «Bildnis Gräfin Hagen», 1908; «Воскресение», «Auferstehung», 1916–1918; «Христос и грешница», «Christus und die Ehebrecherin», 1917, «Ложа», «Die Loge», 1928; триптих «Искушение св.Антония», «Die Versuchung des heiligen Antonius», 1937; «Мечта», «Traum», 1921.

Соч.: Briefe im Kriege. München, 1955; Tagebücher 1940–1950. München, 1955; Sichtbares und Unsichtbares. Stuttgart, 1965.

Лит.: Buchheim L.G. Max Beckmann. Feldafing, 1962; Fischer F. Max Beckmann, Symbol und Weltbild. München, 1972; Erpel F. Max Beckmann: Leben im Werk. Berlin, 1985; Искусство, которое не покорилось. 1933–1945. Немецкие художники в период фашизма. М., 1972.

Ю.Маркин

БЕЛЫЙ, АНДРЕЙ (псевдоним; настоящие имя и фамилия Бугаев, Борис Николаевич, 14[26].10.1880, Москва – 08.01.1934, Москва) – русский писатель. Сын известного математика Н.В.Бугаева, Б., выросший в атмосфере «ученой» Москвы и окончивший в 1903 естественное отделение физико-математического факультета Московского университета, сочетал интерес к точным наукам и специализацию гуманитария. В своей эссеистике предвосхитил некоторые идеи, возникавшие на стыке разных областей знания. Стал убежденным символистом, испытав влияние идей Вл.Соловьева и его мистико-философской лирики.

Отстаивая как теоретик символизма его стилевую направленность, Б., поэт и прозаик, шел от импрессивного к экспрессивному и мог бы стать примером подобной динамики в европейской художественной культуре рубежа XIX и XX вв., если бы линейное развитие не было чуждо его «вихревому» темпераменту.

«Экспрессионистская» компонента возникла у Б. в несродной ей содержательной и стилевой сфере. Так, в гамму настроений раннего сборника импрессионистической лирики «Золото в лазури» (1904), где преобладал мажор мистических надежд на «солнечное» преображение мира, вторглись надрывные переживания гонимого, непризнанного пророка, который «слишком рано[...] к спящим воззвал», появились мотивы безумия и гибели, тревожные, нервические интонации. Характерное для стихов цикла, названного «Багряница в терниях», уподобление судьбы художника голгофской участи Христа, издавна близкое романтикам, станет вскоре одним из опознавательных знаков экспрессионистского лиризма. К сверхвыразительному в искусстве писателя влекло не только «неотступное чувство катастрофы», присущее, по словам Блока, «детям страшных лет России», и не только художнический интерес, страсть к эксперименту. Немаловажными были и черты натуры: обостренная впечатлительность, экзальтация, гипертрофия чувств.

В полной мере особенности его лиризма сказались в стихах 1903–1908, вошедших в посвященный памяти Н.Некрасова сборник «Пепел» (1909). В нем восприятие национального бедствия – оскудения деревенской Руси, увиденной поэтом как царство голода и смерти, было усилено личной драмой отверженности и одиночества из-за неразделенной любви к Л.Д.Блок. («Всё во мне – крик и надрыв».) Экспрессия «Пепла» – экспрессия его гипербол, определивших и облик лирического «я» (поэт видит себя среди российских «горемык», в рубище бродяги, беглого арестанта), и самое звучание стиха: печаль некрасовского напева превратилась в исступленный плач по русской деревне. «Рыдающий сторож» полевых просторов, поэт обличает во взвинченно-страстных монологах Россию «нищеты и безволья» и предрекает ей гибель. Картинка пьяного «Веселья на Руси» оборачивается пугающим гротеском: лихой перепляс завершается видением Смерти, вставшей над страной. В «Пепле» взгляд автора на народные судьбы был, по мнению тогдашней критики, отме-

чен «абсолютной безнадежностью». При этом Б. смог, по словам Л.Андреева*, «свое отчаяние о жизни [...] вылить в отчаянные формы». Хотя полной деформации реальности здесь еще не происходит, синдром экспрессионизма виден в резком смещении пропорций, предвзятости акцентов, утрировке эмоций, что придает субъективно воспринятому образу происходящего особую выразительность.

Подобно многим поэтам и живописцам экспрессионизма, Б. склонен к эпатажу. В цикле «Безумие» это не только травестийный автопортрет бежавшего из города «полевого пророка» («Облечен в лошадиную кожу, / Песью челюсть воздев на чело»), но и шутовские оценки собственных похорон. В стихотворениях «У гроба», «Отпевание», «Вынос» иронические мотивы post mortem (излюбленные романтиками, от Гейне до «проклятых» поэтов и К.Случевского) становятся кощунственной буффонадой.

Как художник диссонанса, выразивший состояние мира, вступившего в цепную реакцию распада, предстал Б. в своем главном создании – вершинном для символистской эпики романе «Петербург» (1911–1913). Как «вдохновение ужаса» оценил его эмоционально-психологическую доминанту Вяч.Иванов в одноименной статье. Автора ужасает «нетопырь» завладевшей страной сановной бюрократии и ее антагонисты, исчадия революционного подполья, сеющие провокации и террор. Обе эти силы, по его убеждению, – порождения «западнических» реформ Петра I, парадоксально приведших к «монгольскому делу» насилия самодержавной власти; тем самым, начала «Запада» и «Востока» равно пагубны для страны.

Повествуя о событиях октября 1905, Б. оказывается близок европейским экспрессионистам в гротескно-сатирическом остранении институций полицейского государства, в бунтарском неприятии механической цивилизации и в утопическом «позитиве» – надеждах на преображение человека и мира силами обновленной духовности и морали. В генезисе подобных воззрений – присущая Б. и экспрессионистам близость к антропософии и социальной этике Ф.Достоевского. Проклятия урбанизму с его травмирующими душу «демонами городов» (Г.Гейм*, другие поэты и художники экспрессионизма) были во многом предвосхищены в феноменологии города у Б.: «квадраты, параллелепипеды, кубы» в ландшафтах Петербурга, в обиходе и сознании персонажей – метафорика тотальной стандартизации, давящей регламентации бытия, разрушающих личность. С характерной для мастеров экспрессионизма проблематикой (например, в пьесах Э.Барлаха*, В.Газенклевера*, Г.Кайзера*) соотносится главная сюжетная коллизия «Петербурга», где конфликт отцов и детей заострен до попытки отцеубийства в политических целях. Как и для экспрессионистов, для Б. «панорама сознания» не менее важна, чем картины внешнего. Изобразительный план романа «Петербург» нередко предстает как результат проекции вовне «мозговой игры» героев, их сновидений, кошмаров, бреда. Соответственно, изображение балансирует на грани реального/ирреального, действительного/мнимого (как это было, например, в пьесе Л.Андреева «Черные маски», 1908). Колористические и фонические новации романа, утрированная роль цвета и ритма параллельны изначально свойственной западноевропейскому литературному экспрессионизму близости к другим искусствам. Роман Б. написан ритмизованной прозой; вскоре к ней обратится А.Дёблин*. Подобно Х.Вальдену* и кругу журнала «Штурм»*, Б. в книге «Ритм как диалектика и “Медный всадник”» (1929) предпримет разработку теории ритма. Острая выразительность формы, присущая «Петербургу», сказалась в его сценической версии, сделанной Б. («Гибель сенатора», 1925), и в ее постановке МХАТом с М.Чеховым (приверженным искусству театральной экспрессии) в роли Аблеухова-старшего. Вместе с тем, роман стал подтверждением мысли Б. о продуктивности конвергентных стилевых форм: высокая художественная и социально-историческая значимость «Петербурга» определялась тем, что в нем сохранялась связь с плотью реального во всей его пространственно-временной характерности, неприемлемой для абстрагирующих тенденций экспрессионизма.

Хотя в выступлениях рубежа 1910–1920-х Б. третировал экспрессионизм (в ряду других авангардистских течений) как один из симптомов деградации культуры, сам он отдал ему особенно щедрую дань именно тогда. В поэме «Христос воскрес» (1918) экспрессионистская манера стала самодостаточной и демонстративной. Увлекшись порывом революционной стихии, Б. пришел к гипертрофии выразительных средств в ключе тогдашнего «левого искусства». Говоря о страдном пути родины и ее близком духовном преображении в метафорах «мировой мистерии» Голгофы и Воскресения, он отверг привычную эстетизацию образа Христа. Пугающий вид снятого с креста истерзанного «полутрупа» (как и в версиях Распятия и Оплакивания у М.Бекмана*, К.Шмидт-Ротлуфа* и других художников немецкого экспрессионизма) заставляет автора усомниться в возможности евангельского чуда. Картина потрясенного, сорвавшегося с осей мира, переданная в поэме Б. нагнетанием неистовых гипербол, близка не только «вихревым» планетарным пейзажам художников «Брюкке»*, или «Дер блауэ райтер»*. Образный ресурс и бурная динамика стиха роднят (вплоть до текстовых перекличек) поэму о Христе и «Войну и мир» ценимого Б. молодого В.Маяковского* (в свою очередь обязанного опыту Б. – автора «Золота в лазури» и «Пепла»). При всей несовместимости, их сближало не одно неприятие сущего, но и мысль о том, что «голгофская мука» миллионов станет залогом грядущего Воскресения.

Схождения с Маяковским (автором поэм «Флейта-позвоночник» и «Про это») видны и в любовной лирике Б. начала 1920-х. В сюите Б. «Маленький балаган на маленькой планете “Земля”» (из сборника «После разлуки», 1922) в исступленных признаниях покинутого героя слышен «вопль вспоротого нутра»: стих судорожно напряжен, ритмический рисунок прерывают возгласы боли. Однако и тогда поэтикой «надрыва» Б. был увлечен небезраздельно: всего год отделяет «Маленький балаган» от четырехстопных ямбов поэмы «Первое свидание» (1921), произведения совсем иной стилевой природы. В начале 1920-х, когда искусство экспрессионизма привлекло внимание М.Кузмина*, В.Брюсова, Ф.Сологуба и породило в русской литературе и театре ряд подражаний Э.Толлеру*, Г.Кайзеру, кинематографу немецких экспрессионистов, Б., всегда неожиданный в своих исканиях, отдал дань неоклассике с ее гармонией форм.

Рецидив экспрессионистских красок у Б. исследователи усматривают в стилевой палитре романной дилогии «Москва» (1926; ч. I «Московский чудак», ч. II «Москва под ударом»). Пытаясь откликнуться на «социальный заказ», он затронул тему тайной войны Запада против России. Зловещие тона окрасили детективный сюжет о том, как германский агент преследовал и истязал русского ученого с целью завладеть его эпохальным открытием, нужным для создания супер-оружия. Презрение романтика к агрессивной буржуазности, мещанству, к омассовленному «человечнику» утрировано до отталкивающего гротеска и злых карикатур, как это было в графике О.Дикса* и Г.Гросса*. Главным средством обличения в дилогии о Москве и в романе «Маски» (1930, издан 1932) стала деформирующая экспрессия речи. «Барочная» избыточность приемов, свойственная некоторым произведениям экспрессионистов, доходит у Б. до крайностей языковой эксцентрики. Причудливо-неуемное словотворчество в его поздней прозе превосходило «чудаческие» речения Ремизова и лексические бутады футуристов.

В 1930-е Б. написал трехтомный цикл воспоминаний. Умер от последствий солнечного удара.

Соч.: Собрание сочинений. [Т. 1–6] М., 1994–2000; Петербург. М., 1981; Симфонии. Л., 1991; Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994.

Лит.: Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988; Никольская Т. К вопросу о русском экспрессионизме // Тыняновские чтения. Вып. 4. Рига, 1990; Аннинский Л. На кровях. Андрей Белый: путешествие из «Петербурга» в «Москву» // Вопросы литературы. 1990. Ноябрь-декабрь; Кожевникова Н. Язык Андрея Белого. М., 1992; Корецкая Н. Из истории русского экспрессионизма // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 57. 1998. № 3; Andrej Bely: pro et contra. Milano, 1986.

Н.Корецкая

БЕЛЬГИЙСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Термин «экспрессионизм» по отношению к культуре Бельгии обозначает, во-первых, ряд разрозненных явлений «пред-экспрессионизма» конца XIX в. и первой четверти XX в. (прежде всего в живописи, поэзии и драматургии), повлиявших на формирование европейского экспрессионизма; во-вторых, фламандское литературное движение и примыкающую к нему живописную школу, осознававшие и именовавшие себя экспрессионистскими в конце 1910-х и в первой половине 1920-х, традиции которых продолжались во фламандской литературе и театре в течение 1930-х; в-третьих, франкоязычную драматургию М. де Гельдерода, начало которой хронологически совпало с экспрессионистским движением и с творчеством Ф.Кроммелинка.

Первым произведением мирового экспрессионизма, возникшим до создания какой-либо экспрессионистской группы, часто называют большое полотно бельгийского художника, Дж.Энсора* «Въезд Христа в Брюссель» («L'entrée de Christ à Bruxelles», 1888). На этой сатирической картине изображена толпа то ли людей, то ли масок с уродливыми и деформированными лицами, приветствующих Христа в карикатурно осовремененном варианте евангельского сюжета. Контрастный колорит, в котором сталкиваются ярко-красные, зеленые, желтые и синие тона, служит усилению эмоциональности этой пародии, в центре которой оказывается не фигура Христа, затерявшаяся среди толпы, но алый транспарант. В картине можно увидеть воплощение традиций фламандской живописи, в особенности П.Брейгеля Старшего, но смелость цветовых решений предвосхищает экспрессионистское «выплескивание нутра» (К.Эдшмид*). Энсор создает свой особый художественный мир – гротескный и тревожный, исполненный метафизического страдания, населенный абсурдными фигурами, как, например, на другой знаменитой его картине «Скелеты, греющиеся у печи» («Squelettes se rechauffant autour du poèle», 1889). Кошмарный мир Энсора во многом близок полотнам Ван Гога* и Э.Мунка*. Энсор получил известность в Европе лишь в 1920-е, хотя лучшая часть его творчества, привлекавшая экспрессионистов, относится к последним двум десятилетиям XIX в.

Первой пред-экспрессионистской группой во фламандском изобразительном искусстве явилось объединение художников в деревушке Латем-Сен-Мартен в восточной Фландрии, возникшее в 1900, – так называемая «Первая Латемская группа». Она выступала против господства натурализма, реализма и импрессионизма в живописи во имя основанной на переосмыслении христианства новой духовности и разработки нового «экспрессивного» и «конструктивного» стиля, опираясь на традиции фламандских примитивов, Брейгеля и английских прерафаэлитов. Художник В. де Саделеер писал по преимущесву стилизованные пейзажи, исполненные мистических настроений, в которых прослеживается отдаленное влияние Брейгеля. Именно в рамках «Первой Латемской группы» достигло своего расцвета творчество утонченного скульптора и рисовальщика Г.Минне, в котором ощущается сильное влияние символизма. Мистическое постижение Бога, христианская идея искупительной жертвы за все человечество проявляются в картинах Г.Ван де Вустейне, который с начала XX в. стремился к максимальному упрощению живописных форм.

Между 1903 и 1909 в Латем приезжали новые художники, творчество которых обычно причисляют к собственно фламандскому экспрессионизму, развивавшемуся сначала самостоятельно, а с начала с 1910-х годов и особенно во время и после I мировой войны, в тесном взаимодействии с экспрессионизмом немецким. На формирование фламандского экспрессионизма большое влияние оказал французский кубизм, воспринятый через призму экспрессионистского творчества французского художника Ле Фоконье. В полотнах фламандских экспрессионистов нередки мотивы социального протеста, а христианская тематика проявляется в меньшей степени, чем у «Первой Латемской группы».

Признаки экспрессионизма проявлялись в творчестве К.Пермеке еще с 1912, но его окончательное «обращение в экспрессио-

низм» произошло после возвращения с I мировой войны в Остенде (1918). Его любимые сюжеты – жанровые сцены, с массивными и угловато-геометричными фигурами крестьян и рыбаков. Пермеке использовал по преимуществу темную, «пессимистическую» палитру, с преобладанием терракотовых тонов. И все же характерный «деревенский» мистицизм Пермеке, унаследованный им от Ван Гога и школы Понт-Авена, стоит в экспрессионизме особняком. В его творчестве обнаруживается также влияние Энсора и чувствуются лирические отголоски английского живописца Дж.Тернера. Ф. ван дер Берге начинал писать экспрессионистские полотна в 1917, используя насыщенные цвета, спонтанно сталкивающиеся между собой («Воскресенье», 1923). Монументализм в изображении религиозных сюжетов – характерная черта творчества А.Серваса, начинавшего еще в «Первой Латемской группе», который также обращался к пейзажам и сценам из жизни крестьян.

Г. де Смет познакомился с немецким экспрессионизмом в Голландии, где он жил во время войны вместе с М. ван дер Берге. Именно здесь и под непосредственным влиянием Ле Фоконье, а также благодаря немецкому журналу «Кунстблат» («Das Kunstblatt») он начал с 1916 писать экспрессионистские картины. Для того чтобы передать свое обостренно трагическое мировосприятие, Сервас использовал технику «нервного», «экстатического» мазка темных тонов коричневого и охры. Де Смет писал в основном пейзажи, а также сцены, обладающие особой эмоциональной насыщенностью – публичный дом, цирк, крестьянская жизнь. После недолгого увлечения кубизмом, начиная с 1930-х, он снова вернулся к экспрессионизму.

Помимо двух «Латемских школ» у истоков Б.э. стоит скульптор и живописец Р.Вутерс, испытавший сильное влияние Энсора, а также О.Родена и П.Сезанна. Его первая выставка в Брюсселе в 1912 и последующее творчество в Париже подавали большие надежды, которым не суждено было сбыться из-за его безвременной кончины. Всемирную известность получил бельгийский график и живописец Ф.Мазерель* прежде всего благодаря своим работам в технике черно-белой гравюры на дереве. Мазерель значительно усовершенствовал возможности этой скупой на выразительные средства техники, добиваясь поразительной полноты и силы впечатления, что позволило ему создавать «гравюрные серии», состоящие из множества «кадров» («Крестный путь человека», 1918; «Солнце», 1919; серия «Часослов», 1919; «Образы большого города», 1925; и др.) Их главной идеей было типично экспрессионистское противопоставление современного города-монстра страдающему человеку, устремленному в идеальное будущее. Большое признание получила также книжная графика Мазереля, насчитывающая многие сотни листов. В области скульптуры выделяется творчество О.Йесперса, который создал замечательный гранитный надгробный памятник на могиле поэта П. ван Остайена (Антверпен, 1931).

Как литературное движение экспрессионизм складывался во Фландрии во время и особенно после I мировой войны и был непосредственно связан с идеей возрождения фламандской культуры, выдвинутой в конце XIX в. группой творческой интеллигенции, объединившейся вокруг журнала «Ван ну эн страркс» («Van nu en strarks», «Сейчас и вскоре»). Новое поколение борцов-«фламинганов» возникло как реакция на «пассивный эстетизм» символистской эстетики, которую именуют во Фландрии «модернизмом». Проповедь «активизма»*, открытость европейской культуре, в особенности лингвистически родственной немецкоязычной, где в то время господствовал экспрессионизм, переплеталась с поисками собственной национальной сущности, что выражалось в обильном использовании фламандского фольклора, традиций кукольного театра и образов, заимствованных из фламандского изобразительного искусства Средних веков и Возрождения. Социально-национальный (а подчас и откровенно националистический) пафос фламандского экспрессионизма отличался ярко выраженным тяготением к католицизму, который призван был служить национальной идее.

Основоположником фламандского экспрессионизма был поэт П. ван Остайен, живший с 1911 в Париже, и прошедший через увлечения различными европейскими художественными направлениями, в особенности унанимизмом и футуризмом; среди его кумиров были Э.Верхарн, У.Уитмен, Г.Аполлинер, Ф.Т.Маринетти. Он был одним из немногих фламандских поэтов, кто осмелился использовать не только свободный стих, но и фонетические и графические игры со стихом, в чем сказывается влияние дадаизма. С немецким экспрессионизмом он познакомился еще в начале I мировой войны, когда жил в Антверпене, ставшем впоследствии центром бельгийского экспрессионистского движения. Для его первых поэтических сборников «Мюзик-Холл» («Music-Hall», 1916) и в особенности «Сигнал» («Het Sienjaal», 1918) характерны резкие, прямолинейные, подчас не лишенные натуралистичности образы, конвульсивная, стремительная поэтика, лишенная традиционных поэтических украшений, утверждение поэтичности самых обыденных вещей; торжество гуманистического начала и иронии. Особое место в Б.э. занимает роман представителя первого поколения энтузиастов фламандской культуры Ф.Тиммерманса «Паллиетер» («Pallieter»), впервые опубликованный в журнале в 1914, завоевавший популярность после выхода в свет книжного издания (1916). Главный герой романа – фламандский Гаргантюа, образ которого навеян картинами П.П.Рубенса и Я.Йорданса, – живет в баснословные времена и в совершенно неправдоподобном мире, полном радости бытия, доходящей до пароксизма. Но это экстатическое буйство жизни таит в себе и основополагающее противоречие – конфликт между высокими устремлениями души и телесным сладострастием.

В 1920 в Антверпене возникает радикальный литературный журнал «Реймте», «Ruimte» (1920–1921, «Пространство»), который стал центром фламандского экспрессионизма. Участников «Пространства», с одной стороны, привлекала близкая по языку традиция немецкого экспрессионизма (хотя нельзя игнорировать и влияние французского унанимизма), с другой, – воинствующий «фламинганизм» заставлял их искать и собственные, чисто фламандские определения для новой литературы; так возник термин «фламандский динамизм», которым порой обозначается Б.э. В круге «Пространства» оказываются критики, романисты и поэты: О. де Бок, А.Якоб, П. ван Остайен, В.Моэнс, М.Гейзен, П.Вербрюгген, Г.Бюрсенс, Ф. ван ден Вингерт, Г.Пиненбург, В.Брунклер, К.Леру, Р.Хереман, У. ван де Воорде, Ф. де Вилде, А.Нахон и др. В 1923 под руководством Х.В.Граульса вышла антология экспрессионистских поэтов «Молодая Фландрия» («Het Jonge Vlaanderen»). Журнал «Реймте» просуществовал недолго, но ему на смену пришли другие печатные органы: «Ter Waarheid», «Goedendag», «Het Overzicht», «Patroelje», «Pogen».

Романист группы «Ризме» О. де Бок отличался аналитическим, почти научным подходом к изображению действительности. Уже в его раннем романе «Молодежь в городе» («Jeugh in de Stad») складываются черты его экспрессионистского стиля – отрывистого, сжатого, сухого, лишенного образных украшений, эпитетов и символов. Образный строй поэзии В.Моэнса отражал странные, деформированные видения, в которых слышались отголоски древнего искусства. Ревностный католик, Моэнс писал стихи, отличавшиеся мощными и неожиданными контрастами, порой они звучат как заклинание. Мотивы, заимствованные из Ветхого и Нового заветов, органично сочетались в них с экспрессионистским «криком», они породили множество подражателей (как замечали современники, в начале 1920-х разворачивалась настоящая «Моэнсиада»). «Страстный псалмотворец» (как его называли современники) А.Мюсске воспевал братство и красоту мира и жизни, которые становились в его библейских версетах воплощением экстаза.

А. Ван де Моортель – экспрессионистский поэт-гуманист, с отчетливо выраженными революционными тенденциями. Главная черта стихов М.Гейзена – обнаженность, он стремится к простейшему, кристально чистому и выверенному выражению пульсации жизни и человеческих эмоций.

Драматургия на фламандском языке переживала в эти годы глубокое и длительное увлечение экспрессионизмом. В 1920 О. де Грейтер, Й. де Меестр организовывали Фламандский народный театр, в котором, с одной стороны, намечали возродить национальные традиции светского и религиозного театра Фландрии, а с другой – широко привлекать современный зарубежный репертуар (в особенности произведения таких драматургов, как А.Стриндберг*, Ю.О'Нил*, А.Шницлер, П.Клодель). Наиболее ярким из фламандских драматургов-экспрессионистов был Г.Тейрлинк, известный задолго до 1920-х своими многочисленными романами. Представленная в 1922 в Брюсселе и Антверпене его пьеса «Замедленная съемка» («De Vertraagde Film»), где эстетика кинематографа использовалась как тематически, так и режиссерски, снискала большой успех как «экспрессионистская» драма. К типично экспрессионистским относятся также его популярные пьесы «Я служу» («Ik diem», 1923), где Тейрлинк создает доведенную до пароксизма интерпретацию драмы Метерлинка «Сестра Беатриса» («Béatrice»), а также постромантическую пьесу «Человек без тела» («De Man zonder lijf», 1924).

В национальной драматургии на фламандском языке выделяются А. ван де Вельде, В.Путнам, а также П. де Монт, писавший на актуальные или фольклорные сюжеты: в его пьесе «Нюансы» («Nuances», 1922) представлена трагедия человека, вернувшегося с войны и утратившего веру в ее осмысленность, а в лучшей его пьесе «Рейнеке-Лис» («Renaer de vos») фольклорный сюжет служит предлогом для сатирического изображения мира.

На французском языке экспрессионизм наиболее ярко представлен в драматургии М. де Гельдерода. Сам Гельдерод не любил, когда его творчество называли экспрессионистским, но признавал, что с самого начала был увлечен А.Стриндбергом*, Л.Андреевым*, Ф.Ведекиндом*, А.Жарри, и, в особенности, экспрессионистским кино. Элементы киноискусства, цирка и мюзик-холла впоследствии вошли органической частью в драматургию Гельдерода, объективно близкую экспрессионизму. Об экспрессионизме он знал от своих немецкоговорящих друзей. В частности, дадаист К.Пансаерс познакомил Гельдерода с экспрессионистской поэзией. Из немецкой периодики он черпал сведения о скульптуре и живописи (в особенности о М.Шагале*, В.Кандинском*, П.Клее*, Х.Кампендонке). Гельдерод сам называл свою «трагедию для мюзик-холла» «Смерть доктора Фауста» («La Mort du Docteur Faust», 1925, издана 1926) «наиболее последовательным воплощением на французском языке принципов экспрессионизма в театре», ибо это «драма сущности: Фауст ищет самого себя» – более того, он считал, что в этой пьесе экспрессионизм был доведен до логического предела. Прочитав «Смерть доктора Фауста», Й. де Меестр и пригласил Гельдерода работать в Народном Фламандском театре, где тот в 1926–1931 ставил свои пьесы, среди которых особенно выделяются «Эскуриал» («Escurial», 1927) и массовое действо «Варавва» («Barabbas», 1932). Тем не менее, Гельдерод не стал ведущим драматургом этого театра – его пьесы того времени ставили в Париже в экспериментальном театре Луизы Лара и Эдуарда Отана («Смерть доктора Фауста», 1928; «Христофор Колумб», 1929). С экспрессионизмом Гельдерода сближает прежде всего его одержимость идеей смерти и жестокости как некоей высшей истины в сочетании с гротескно-ироническим мировосприятием. В его пьесах крайний трагизм всегда соседствует с крайним фарсом. Подобно другим фламандским писателям, он обращался в своих драмах к далекому прошлому Бельгии или Европы, наряду с фольклором напрямую использовал ассоциации с фламандской живописью Средних веков и Возрождения, в особенности Брейгеля Старшего, по картине которого пишет пьесу «Сорока на виселице» (этот же сюжет использован в одноименной пьесе Тейрлинка, 1937). В живописи Гельдерод видел чистый жест, экспрессию движения более истинную, нежели экспрессия слова.

Особняком стоит и творчество другого франкоязычного драматурга – фламандца по происхождению Ф.Кроммелинка. Его театр поэтичен, но исполнен патетики, гиперболи-

зированных образов, в характерах его персонажей преувеличенность доведена до абсурда, что позволяет характеризовать пьесы Кроммелинка как близкие экспрессионизму. Французские театроведы относят к экспрессионизму и постановки его пьесы «Великолепный рогоносец» («Le Cocu magnifique») режиссерами О.М.Люнье-По (1920) и В.Мейерхольдом (1922, в переводе И.Аксенова, под названием «Великодушный рогоносец»).

В 1910–1920-е произошло переосмысление в экспрессионистском духе творчества двух крупнейших бельгийских символистов, писавших по-французски, Э.Верхарна и М.Метерлинка, причем первый из них часто рассматривается как непосредственный предшественник немецкого экспрессионизма. В 1910 в Лейпциге почти одновременно вышли три книги, связанные с Верхарном, – эссе С.Цвейга («Emile Verhaeren»), «Избранные стихотворения» Верхарна («Ausgewählte Gedichte») и сборник его пьес («Drei Dramen»). Глава из цвейговской книги о Верхарне «Новый пафос» стала одной из первых попыток теоретического осмысления экспрессионистской эстетики. Трагическая мощь «Городов-спрутов», глобальный лиризм Верхарна, отказ от символистской утонченности и лирической интроспекции сближают Верхарна с самыми яркими представителями поэтического экспрессионизма.

Интернациональная группа «КОБРА» («КОпенгаген, БРюссель, Амстердам»), образованная 8 ноября 1948 в Париже, лишь условно может быть сближена с бельгийским экспрессионизмом. Она состояла из художников и поэтов не только бельгийского происхождения (К.Дотремон, Ж.Нуаре, П.Алешински), но и представителей Дании и Голландии. Ее художественные принципы не имели ничего общего с экспрессионистским движением во Фландрии: здесь речь шла о живом и лирическом выражении спонтанности, в противоположность холодной абстракции и надуманному сюрреализму. Однако противопоставляя себя экспрессионистской абстракции и сюрреализму, представители «КОБРА» испытывали на себе их большое влияние. В 1951 группа «КОБРА» прекратила свое существование, но наиболее яркие ее представители, в том числе Алешински, в течение всей второй половины XX века продолжали творить в духе «лирической абстракции», обретающей подчас глубокий медитативный смысл, что позволяет говорить о некотором типологическом ее сходстве с экспрессионизмом.

Лит.: Ridder A. de. La littérature flamande contemporaine (1890–1923). Anvers; Paris, 1923; Voorde U. van der. Panorama de Littérature neerlandaise en Belgique. 1830–1930. Bruxelles, 1931; Backer F. de. Contemporary flemish literature. Bruxelles, 1934; Lilar S. Soixante ans de théâtre belge. Bruxelles, 1952; Passel Fr. van. Het tijdschrift Ruimte (1920–1921) als brandpunkt van humanitar expressionnisme. Antwerpen, 1958; Beekman E.M. Homeopathy of the absurd. The grotesque in Paul van Ostajen's creative prose. The Hague, 1970; Lissens R.F. Flamische Literaturgeschichte. Des 19. und. 20. Janrhunderts. Köln; Wien, 1970; L'Expressionnisme dans le théâtre européen. Paris, 1971; Gliksohn J.-M. L'Expressionnisme littéraire. P., 1990; Richard L. Encyclopédie de l'expressionnisme. P., 1978; Histoire de l'Art moderne. De l'impressionnisme à nos jours. P., 1982; Moulin J. Fernand Crommelinck, ou le théâtre du paroxisme. Bruxelles, 1978; Verleersch V. L'expressionnisme flamand. Brugge, 1989; Восемь бельгийских пьес. М., 1975; Гельдерод Мишель де. Театр. М., 1983; Андреев Л. 100 лет бельгийской литературы. М.: МГУ, 1967; Шкунаева И.Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973.

Е.Гальцова

БЕНН, ГОТФРИД (Benn, Gottfried, 02.05.1886, Мансфельд – 07.07.1956, Берлин) – немецкий поэт, эссеист, прозаик, драматург. Сын протестантского священника. Изучал философию и теологию в Марбургском университете, с 1905 – медицину в Академии военно-медицинского образования в Берлине. В 1912 Б. присуждена степень доктора медицины. Во время I мировой войны был военным врачом в Бельгии. С 1918 занимался медицинской практикой в Берлине.

Слава Б. имела два взлета – в 1910-е и 1950-е. С молодых лет поэт испытал сильнейшее воздействие Ницше, сохранившееся до конца жизни: «Фоном для нас был Ницше». В начале творческого пути он познакомился с Х.Вальденом*, А.Деблином*, Ф.Ведекиндом*, К.Штергеймом*, О.Кокошкой*.

Первые экспрессионистские сборники его стихов «Морг» («Morgue», 1912) и «Плоть» («Fleisch», 1917), как и его проза (новеллы о докторе Ренне – сборник «Мозг», «Gehirne», 1916) и драматические сцены, поражали скепсисом по отношению к человеку и экспрессионистской утопии возрождения человечества. Как и другие экспрессионисты, Б. не принимал современного мира, но относился с глубоким скепсисом к идее его изменения и преображения, составлявшей пафос активистского крыла экспрессионизма. «Речь шла, – подытожил он, – уже не о распаде отдельной личности и даже не о ветхости расы, континента, социального порядка или системы – случилось нечто более масштабное: ощущалось отсутствие будущего для целого проекта творения».

Экспрессионистская поэзия Б. выделялась и своим стилем, и строем. Ее отличали конкретность и особый трезвый тон, предвещавший «новую деловитость»* («новую вещественность»). Но если для «новой деловитости» истина лежала на поверхности жизни и для ее постижения достаточна была точность, то у экспрессиониста Б. «предметность» многозначна, за предметом встают картина и образ, этому предмету противоположные.

В стихотворении «Невеста негра» («Negerbraut») в луже темной крови рядом покоятся голова белой женщины и негр с лбом, размозженным ударом копыта. Неодолимая неподвижность, статика скрывает иное: вместо темной крови – пурпурная подушка на брачном ложе, вместо мертвого оцепенения – соитие, вместо смерти – торжество жизни, вместо прозаической современности – глубь времен. Финал, однако, вновь возвращает читателя к трезвости: нож анатома врезается в шею женщины. Вся ранняя экспрессионистская поэзия Б. основана на подобном «двойном взгляде». По его убеждению, современный человек со «зрачками, обращенными внутрь», замечающий только себя и отдельные явления доступной ему действительности, не способен выдвинуть новые духовные идеалы. Б. перенес в стихи бесстрастный взгляд медика: труп юной девушки в морге (стихотворение «Прекрасная юность», «Schöne Jugend»); лишенная души «нагая плоть» загорелых мужчин и женщин, возвращающихся с курорта (стихотворение «Скорый поезд», «D-Zug»).

В «Морге» сам замысел заставлял показать человека как неживой предмет. Препарированный труп уподобляется вещи: маленькая астра торчит, как из вазы, из разверстой груди утопленника (стихотворение «Астрочка», «Kleine Aster»).

В 1920-е поэзия Б., уже вышедшая за пределы экспрессионизма, стремится передать изначальную полноту бытия. Современность сопряжена с древностью. Восток и Запад встречаются на излюбленном Б. Средиземноморье – в месте пересечения разных эпох и культур. Многообразие географических, зоологических, ботанических названий; реальность большого города – и миф, являющий собой древнейший «геологический» срез культуры; оцепенелость – и вдруг прорыв вовнутрь, к пламенеющим глубинам; быстрая смена планов от частного ко всеобщему, смена ракурсов видения мира, разнослойность жизни – все это парадоксальным образом сочетается с классической четкостью формы, симметричностью антитез, повторяющимися началом и концовкой строф. При пугающей бездонности бытия – правильные, однообразные ритмы; при намеренном разнобое лексики – почти постоянное присутствие рифм, которые поэт понимал как «упорядочивающий принцип и контроль внутри стиха». Сама строгость формы накладывала оковы, упорядочивала.

С конца 1930-х мир в стихах Б. отчуждается, «крутится по чужим орбитам». Блекнут краски. В стихотворении «Valse triste» («Грустный вальс») поток уносит розы, но прежде их лепестки отдают свой цвет – «краски текут в море». В позднем стихотворении «Эпилог 1949» («Epilog 1949») Б. прямо связывал этот процесс отдаления, выцветания с оскудением мира, его «мертвенной синевой».

Б. необычайно отчетливо выразил свой вариант решения дилеммы, проходящей, как межа, через многие десятилетия немецкой культуры: обществу противопоставлялась «природа», гуманистическим идеалам –

стихийные неуправляемые начала, современной цивилизации и демократии – прасуществование. Вплоть до начала 1930-х его поэзия была попыткой интенсифицировать мгновение, защитой настоящего перед лицом будущего, противопоставлением категорий «быть» – «стать» («sein» – «werden»). В 1932 Б. был избран членом Прусской академии искусств. Он приветствовал нацизм, видя в нем выход из тупика нигилизма (статья «После нигилизма», «Nach dem Nihilismus», 1932; радиоречь «Новое государство и интеллигенция», «Der neue Staat und die Intellektuelle», 1933). Вскоре он осознал свое заблуждение и уже в 1934 дистанцировался от нацизма. В эссе «Кабачок Вольф» («Bierhaus Wolf», опубликовано в 1949) Б. дал гротескно-символическое изображение фашистского государства и высказал убеждение во всевластии жизни. В 1937 он подвергся нападкам в нацистской печати; в 1938 был исключен из Имперской палаты письменности, ему было запрещено печататься. В 1935 он служил врачом в вермахте в Ганновере, в 1943 был военным врачом в Ландсберге; окончательно оставил медицинскую практику только в 1953.

Во фрагменте «Роман фенотипа» («Roman des Phaenotyps», 1944, опубликован 1949) Б. старается осмыслить экзистенциальную ситуацию современного человека. В написанном также в конце II мировой войны биографическом очерке с провоцирующим названием «Двойная жизнь» («Doppelleben», опубликован в 1950), размышляя о грандиозной мистификации, в которую продолжал верить немецкий народ, Б. обнажает контраст между своей жизнью в искусстве и существованием в исторической данности. Человек мыслящий не совпадает, по его наблюдениям, с человеком действующим.

После окончания II мировой войны «казус Бенна» широко обсуждался в Западной Германии, поэт подвергся резкой критике за прошлые симпатии нацизму. В эссе «Птоломеец» («Ptolemäer», 1947) Б. разработал рецепт существования, лишенного общественных и нравственных ориентиров. Массовое уничтожение людей в нацистских лагерях, по его убеждению, неопровержимо доказывает полное подавление в человеке «моральных флюидов». Взамен бессмысленной, по мнению Б., идеи ответственности за фашистское прошлое он предлагал технику саморасщепления личности, способ жить в современном мире, не вполне в нем присутствуя.

С начала 1950-х к Б. приходит слава крупнейшего немецкого поэта. В 1951 он становится первым лауреатом новоучрежденной литературной премии Георга Бюхнера. В Швейцарии, а затем в ФРГ выходят сборники его стихов – «Статичные стихи» («Statische Gedichte», 1948), «Пьяный поток» («Trunkene Flut», 1949), «Дистилляции» («Destillationen», 1953). Сухость, хрупкость, безжизненность существуют как последняя фаза предшествовавшего времени, когда все было сжато, скручено, сдавлено невидимым глазу прессом, все поглощается бездонностью хаоса. Поэтические образы несут в себе разные временные пласты. Статика служит опознавательным знаком современного состояния мира. Прочитанный Б. в 1951 в Марбурге доклад «Проблемы лирики» многие слушатели (Г.М.Энценсбергер, П.Рюмкорф) восприняли как приглашение к поэзии, дававшей возможность сохранить творчество в чистоте, в изоляции от атмосферы бездуховности, сопровождавшей экономическое процветание. Современный этап в развитии поэзии должен стать, как считал Б., периодом артистизма. Стихотворение может быть сконструировано, главную роль в поэтическом творчестве должен играть холодный рассудок, подавляющий чувства. Огромное значение он придавал стилю. Эти идеи, как и творческое наследие, оказали значительное влияние на развитие немецкой поэзии.

Соч.: Gesammelte Werke in 8 Bdn. München, 1960–1968; Briefe. 4 Bde. 1977–1980; Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990; Собрание стихотворений. СПб., 1997.

Лит.: Wellershof D. Gottfried Benn. Phaenotyp dieser Stunde. Köln, 1957; Lennig W. Gottfried Benn in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1962; Wodtke Fr.W. Gottfried Benn. Stuttgart, 1970; Vahland J. Gottfried Benn. Der unversöhnliche Widerspruch. Heidelberg, 1979; Lohner E. Gottfried Benn. Bibliographie. 1912–1956. Morsum – Sylt, 1985; Holthusen H.E. Gottfried Benn.

Leben. Werk. Widerspruch. Stuttgart, 1986. Павлова Н. Готфрид Бенн // История литературы ФРГ. М., 1980.

Н.Павлова

БЁННЕЛЮККЕ, ЭМИЛЬ (Bønnelycke, Emil, 21.03.1893, Орхус, Дания – 27.11.1953, Хальмстад, Швеция) – датский поэт и прозаик. Сын машиниста. В 1909–1915 был железнодорожным служащим, позднее – сотрудником газет «Политикен» («Politiken», 1919–1921) и «Берлингске Тиденде» («Berlingske Tidende», 1921–1922). Много путешествовал по Европе. С конца 1930-х жил в Швеции. Молодого Б. отличали бунтарский характер, неприятие общепринятых норм поведения, склонность к скитаниям. Дебютировал сборником стихов «Огонь и юность» («Ild og Ungdom», 1917), за которым последовали «Слёзы» («Taarer», 1918), «Праздники» («Festerne», 1918), «Луки и сталь» («Buer og Staal», 1919), «Легенда улицы» («Gadens Legende», 1920) и др. Главный мотив ранней поэзии Б. – юношески восторженное, экстатическое воспевание стремительного ритма жизни большого города (Копенгагена) с его хаотичным уличным движением как новой, динамичной, урбанистической формы бытия. На становление поэтики Б. оказали значительное влияние Й.В.Йенсен и У.Уитмен. Увлеченный внешним звучанием слова, нередко пренебрегая смысловыми связями, поэт механически сочетал формальное экспериментаторство, в том числе прием «каталога образов» («дефиниционного перечня»), с достаточно строгой, благозвучной риторикой. Ранняя поэзия Б. была воспринята как первое проявление экспрессионизма в датской литературе. Особенно ярко черты экспрессионистской поэтики выразились в его сборнике лирической прозы «Песни асфальта» («Asfaltens Sange», 1918), который открывался программным гимном современности – «Столетие» («Aarhundredet»), а также в стихотворении в прозе «Роза Люксембург» («Rosa Luxembourg», 1919), посвященном ее памяти. Во время публичного чтения этого стихотворения Б. для усиления эффекта в кульминационный момент выстрелил в потолок из пистолета, что немало послужило популярности поэта.

Восхищение техникой, стремительными скоростями, одухотворение автомобиля, локомотива, самолета сближает Б. и с футуризмом. Вслед за Маринетти он готов воспевать, наряду с революцией, и войну как один из компонентов современного бытия. Элементы спонтанного, «автоматического» письма, поток повторяющихся слов и образов свидетельствуют и о влиянии на Б. сюрреализма. Б. – автор первого в Дании экспериментального романа «Спартанцы» («Spartanerne», 1919), построенного по принципу контрапункта: три самостоятельные сюжетные линии позволяют проследить судьбы трех воинов – древнего спартанца, солдата – участника I мировой войны и современного датчанина-новобранца, – в каждом из которых воплощена надежда на возрождение из хаоса через торжество женственности и любви.

С середины 1920-х творчество Б. стало утрачивать свое бунтарское начало, уступая место усиливающейся религиозно-морализаторской тенденции и традиционной манере письма, характерной для нескольких его малоудачных романов и пьес. Отказ от прежних идеалов отразился в сатирическом романе «Новая молодежь» («Ny Ungdom», 1925) и его продолжении «Бегство в Египет» («Flugten til Egypten», 1926), в романе «Локомотив» («Lokomotivet», 1933), связанном с близкой писателю железнодорожной тематикой. Автобиографический роман «Тишина» («Stilheden», 1938) и сборники стихов «Хвала смерти» («Lovsang til Døden», 1939), «Сонеты Христу» («Kristussonetter», 1940) отмечены пиетистскими убеждениями. В годы пребывания в Швеции Б. писал также развлекательные романы.

Соч.: Aurora. København, 1920; Margrethe Mekkel. København, 1921; Guldbæblerne. København, 1921; Hymnerne. København, 1925; Københavnske Poesier. København, 1927; Historier om Lokomotivførere. København, 1927; Terror. København, 1934.

Лит.: Dansk litteraturhistorie. Bd. 7. København, 1984; Мёллер Кристенсен С. Датская литература 1918–1952 годов. М., 1963.

А.Мацевич

БЕ́НЬЯМИН, ВАЛЬТЕР (Benjamin, Walter; 15.07.1892, Берлин – 26.09.1940, Порт Бу) – немецкий философ, критик, переводчик, эссеист. Родился в семье преуспевающего еврейского финансиста. По окончании гуманитарной гимназии в 1912 поступил во Фрейбургский университет. Здесь, а затем в Мюнхене и Берлине, изучает философию, немецкую литературу и психологию. Еще будучи гимназистом, публикует стихи в левом политическом журнале для юношества «Анфанг»; там же выступает как публицист по проблемам школьной реформы. С 1914 – председатель берлинского отделения «Свободного студенчества».

С середины 1910-х Б. был тесно связан с ведущими экспрессионистскими изданиями в Берлине (публикации на молодежные темы в журнале «Акцион» в 1913–1914 и в Гейдельберге, где в 1915–1921 вместе с Э.Блохом, Р.Музилем, К.Штергеймом*, Ф.Верфелем* и др. сотрудничает в издаваемом Э.Блассом* журнале «Аргонавты»). В 1915 в журнале «Нойе Меркур», и затем в 1916 в политическом альманахе Курта Хиллера* «Циль» (Мюнхен) Б. публикует манифест «Жизнь студентов» («Das Leben der Studenten») – экспрессионистскую программу создания нового немецкого студенчества. По его мнению, размеренный темп жизни филистера не отвечает духу стремительно развивающейся эпохи. Спокойное существование обывателя формируется изжившей себя буржуазной образовательной системой, которая поощряет в человеке лишь сферу практической деятельности, обеспечивающей ему безбедное существование; преподавание становится ремеслом, академическая среда занята собственными карьерными интересами; лишь в союзе наставника и его учеников, в единении мудрости, духа творчества, эроса и ощущения молодости, как это было в античные времена и во времена первых христиан, учение достигнет, как он считает, своей цели – всестороннего духовного развития человеческой личности – и станет своего рода формой философии.

В 1918 Б. вместе с семьей переезжает в Берн, где годом позже защищает диссертацию на тему «Понятие художественной критики в немецком романтизме» («Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik», опубликована 1920). В 1925 во Франкфуртском университете Б. безуспешно пытается защитить вторую диссертацию «Происхождение немецкой трагедии» («Ursprung des deutschen Trauerspiels»). Замысел этого синтетического труда, поднимающего не только проблемы генезиса жанра немецкой барочной трагедии, но и философские проблемы языка, зародился в ходе диспутов в экспрессионистских кругах еще в 1913–1914; вдохновителями его были К.Эйнштейн*, Г.Бенн*, позже Г. фон Гофмансталь, позднее способствовавший публикации этой работы Б. в издательстве Э.Ровольта (1928). Б. не случайно сосредоточил свой интерес на немецкой барочной трагедии (Trauerspiel) и выделил ее в отдельный жанр, отличный от трагедии классической (Tragödie). Он первым обосновывает типологические связи между искусством экспрессионизма и барокко. В барочной драме Б. показал элементы, созвучные духу экспрессионизма: катастрофизм во взгляде на ход истории, политическая тенденциозность, тираноборчество, пристрастие к изображению аффектов. Он характеризует исторические эпохи XVII и начала XX вв. как «времена упадка», когда усиливается «стремление к искусству» («Kunstwollen»). Такому «стремлению» «доступна лишь форма совершенного произведения искусства, но никогда не произведение в своей абсолютной цельности». Отсюда склонность к «рустикальному стилю в языке, который, кажется, не уступает в мощи мировым событиям» («Ursprung des deutschen Trauerspiels», S. 37).

По окончании университета ведет жизнь свободного литератора, много путешествует по Италии, скандинавским странам, Испании. Он переводит на немецкий язык Бодлера, Пруста, сюрреалистов. Вместе с Э.Блохом экспериментирует с наркотиками. После 1924 он увлекается марксистской философией, что подталкивает его совершить поездку в Россию в 1926–1927. В 1928 выходит эссе Б. «Улица с односторонним движением» («Einbahnstrasse»), близкое к экспрессионистской (и сюрреалистической) прозе

собрание афоризмов и воспоминаний, выполненное в технике монтажа. Характерный для экспрессионизма интерес к противоречивой жизни больших городов выразился в ряде работ (создававшихся на протяжении многих лет), посвященных Берлину («Берлинское детство», «Berliner Kindheit», 1933), Москве («Московский дневник», «Moskauer Tagebuch», 1926–1927, опубликовано 1980; «Москва», «Moskau», 1927) и Парижу («Париж, столица девятнадцатого столетия», «Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts», 1935, опубликовано 1955). Стремясь вскрыть истоки социокультурной ситуации конца XIX – начала XX столетия, Б. сосредоточивает интерес не на массовом и типическом, а на незначительных деталях быта и культурного обихода.

Начиная с 1929, тесная дружба связывала Б. с Б.Брехтом, который будет, не всегда успешно, помогать ему наладить свою жизнь после прихода Гитлера к власти в Германии. С 1933 Б. живет в эмиграции, работает в парижском отделении Франкфуртского института социальных исследований. Его интерес смещается к явлениям массовой культуры. В фундаментальном эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» («L'Ouvre d'art a l'epoque de sa reproduction mecaniste», 1936; работа над эссе продолжалась до 1938, немецкая редакция: «Das Kunstwek im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», опубликована посмертно, 1955) он рассматривает изменение функционального характера искусства в эпоху литографии, фотографии и кино. По его мнению, предмет искусства, попадая под власть средств технической репродукции, теряет свою ауру («мистическую уникальность») и лишается изначально присущего ему культового основания, которое замещается политикой, получающей, таким образом, возможность использовать искусство для подчинения себе масс.

В 1940 после вторжения фашистских войск во Францию Б. вместе с группой беженцев пытался пересечь испанскую границу, но, будучи задержан, принял яд.

Соч.: Gesammelte Schriften. Frankfurt a. M., 1972–1989; Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt a. M., 1993; Über Kinder, Jugend und Erziehung. Frankfurt a. M., 1969; Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996; Московский дневник. М., 1998.

Лит.: Über Walter Benjamin. Beiträge von Theodor Adorno, Ernst Bloch, Max Rachner usw. Frankfurt a. M., 1968; Zur Aktualität Walter Benjamins. Frankfurt a. M., 1972.

А.Маркин

БЕРГ, АЛЬБАН (Berg, Alban, 09.02.1885, Вена – 24.12.1935, Вена) – австрийский композитор. Классик музыки XX в., виднейший представитель музыкального экспрессионизма. Родился в семье книготорговца и любителя искусства. Учился у А.Шёнберга*, вошел в «новую венскую школу». На раннем этапе творческой эволюции испытал влияние Й.Брамса, Х.Вольфа, Р.Вагнера, Р.Штрауса, Г.Малера. Связь с поздним романтическим стилем опосредованно сохранялась на протяжении всей его жизни. Но эта традиция была коренным образом трансформирована под воздействием экспрессионистского видения мира, нашедшего адекватное выражение в новых техниках композиторского письма («свободной атональности», позже додекафонии).

В вокальных и инструментальных сочинениях Б. предстает как художник трагического миросозерцания, воплотивший предчувствия исторических катаклизмов своего времени; его музыкальным концепциям свойственно ощущение абсурдности бытия, хрупкости и тленности земного существования человека, несовершенного и достойного сострадания. Он тяготеет к передаче тончайших, изысканных душевных движений, достигая возвышенной красоты и просветленности, и в то же время приоткрывает потаенные, темные стороны человеческой психики: одержимость навязчивыми идеями, маниакальное возбуждение, безумие, смертную агонию. В краткие моменты крайнего эмоционального перенапряжения музыка Б. сближается с эстетикой натурализма. Для большинства сочинений Б. характерны сложные зашифрованные автобиографические ассоциации, буквенная, числовая, графическая символика. Этот эзотерический слой

содержания сочетается с непосредственной экспрессией и с яркой образностью, которая приобретает особую объемность в опоре на семантику традиционных жанров, таких как траурное шествие, венская вальсовость, фрагментарное использование цитат из Вагнера, Баха, национального фольклора и т.д.

Особую известность Б. принесли оперы «социального сострадания» – «Воццек»* (1925, по Г.Бюхнеру) и «Лулу» (1937, по Ф.Ведекинду*, неокончена, завершена Ф.Церхой). В «Лулу» шекспировская сентенция «мир – это театр» предстает в гротескном искажении: мир – это трагический балаган (цирк, зверинец). Разрушенные иллюзии и надежды героев драмы находят разрешение в нескончаемой череде смертей. Стремительный «danse macabre» разворачивается словно в кошмарном сне, фантасмагории которого могут напомнить порой о поэтике сюрреализма.

Соч.: оперы: «Воццек» (1925, Берлин); «Лулу» (1937, Цюрих, новая редакция – 1979, Париж); песни для голоса с фортепьяно. Пять песен на слова к памятным открыткам П.Альтенберга (1912); концертная ария «Вино» (стихи Ш.Бодлера в переводе С.Георге, 1929); фортепьянная соната (1909); струнный квартет (1910); Четыре пьесы для кларнета и фортепьяно (1913); Три пьесы для оркестра (1915); Камерный концерт (1925); Лирическая сюита для струнного квартета (1926); Скрипичный концерт («Памяти ангела», 1935).

Лит.: Redlich H.F. A.Berg. Wien; Zürich; London, 1957; Тараканов М. Берг // Музыка XX в. Ч. 2. Кн. 4. М., 1984; Холопова В. О композиционных принципах скрипичного концерта А.Берга // Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969.

Е.Тараканова

БЕ́ХЕР, ЙОГАННЕС РОБЕРТ (Becher, Johannes Robert, 22.05.1891, Мюнхен – 11.10.1958, Берлин) – немецкий поэт, прозаик, драматург, эссеист. Сын крупного баварского чиновника. Благополучное детство в произведениях юного, а потом зрелого поэта, было интерпретировано им сугубо негативно как проходившее в обстановке «двуличия и лживости буржуазного общества». Ранние стихи Б. передают мысли юного героя о воображаемом отцеубийстве и тоску по жизни за пределами банальной повседневности – исток характерного для экспрессионизма конфликта поколений.

Окончив гимназию в Мюнхене, Б. изучал в Берлинском, Мюнхенском и Йенском университетах филологию, философию, медицину. Вопреки требованию отца избрать чиновничью или военную карьеру, он решил, под влиянием Р.Демеля*, посвятить себя литературе. Начальные лирические опыты свидетельствуют о сильном воздействии на него творчества Г.Гейма*. Стихотворение «Друг» («Der Freund»), включенное в двухтомник «Распад и торжество» («Verfall und Triumph», 1911–1914), еще свидетельствует о приверженности характерной для Гейма форме строго рифмованных четверостиший; сказывается и влияние романтических мотивов ранней лирики Г. Тракля* и Э. Штадлера*. И все же этот двухтомник скорее предвосхищает поздний неоклассицизм Б., нежели передает неистовство «бури и натиска» первоначального периода его творчества. Как и само название сборника, урбанистические мотивы отражают глубокую противоречивость раннего Бехера. Анархическое бунтарство сочетается с религиозной символикой, эсхатологическими мотивами, гротескно-аллегорическими образами большого города, где все зиждется на контрастах богатства и нищеты. Уже здесь ощущается холодный пафос бунтующего индивидуалиста, отвергающего «изживший себя» мир, равнодушный к человеку. Но из тьмы «распада» автору видится грядущее торжество нового светлого царства.

Важную роль в творческом формировании Б. сыграло его сближение с молодыми экспрессионистами, близкими журналу «Акцион»* (первая публикация Б. в этом журнале – стихотворение «Жертвам мартовских боев», «Auf die Märzgefallenen», 1912). Первые сборники – «Милость весны» («Die Gnade eines Frühlings», 1912) и особенно «De Profundis Domine», 1913 были исполнены мессианского пафоса, характерного для экспрессионизма; обращает на себя внимание соседство и плавные переходы стихов и прозы. Мотив «распада и торжества» предстает как главная тема начинающегося XX в.

Б. принадлежал к тем немногим немецким литераторам, которые с самого начала выразили протест против I мировой войны и шовинистического угара. Его произведения, особенно после 1916, проникнуты духом пацифизма и бескомпромиссного антимилитаризма: сборники «К Европе» («An Europa», 1916), «Братание» («Verbrüderung», 1916), «Песнь против современности» («Paan gegen die Zeit», 1918), «Новые стихотворения» («Das neue Gedicht», 1916, сборник был задержан цензурой и вышел только после войны, 1919). Романтически-идеалистический пафос соединяется в антивоенных стихах тех лет с верой в человеческий разум. При всей абстрактности «О Человек!»* – пафоса, разорванности художественного сознания, в них уже отчетлива мысль о единении и грядущем торжестве справедливости, резко и беспощадно передана ненависть к насилию, братоубийству. Изображая ужасы войны, хаос, материальную и нравственную разруху, Б. требует положить конец взаимному истреблению (стихотворение «К миру», «An den Frieden»), экстатически призывает к преображению и обновлению человека. Стилистика этих сборников типична для экспрессионизма: необузданность мысли и выражения, фонтанирующая эмоциональность, вскрик, анархический разрыв с традиционными формами, изломанный синтаксис, оборванное слово, недоговоренная фраза, длинная строка, обилие восклицательных знаков.

Внутренняя противоречивость поэзии Б. особенно отчетливо проявилась в произведениях, написанных к концу войны. В них звучит отвращение к человеку, доведенному до зверского эгоцентризма, превращенному в преступника. Обиталищем проституток и сутенеров, бродяг и убийц видится поэту жизнь большого города, отравленная извращенной чувственностью в сочетании с нищетой и унижением. Описания городского дна сопровождаются ломкой привычных языковых норм.

Бурный индивидуалистический протест против войны пронизывает все сочинения Б. военных и послевоенных лет («Священное воинство», «Die heilige Schar», 1918; «Стихи для народа», «Gedicht für ein Volk», 1919; «Труп на троне», «Der Leichnam auf dem Thron», 1925), даже если он заглушен другими темами, рожденными отвращением к рухнувшей вильгельмовской Германии. Преобладают риторика, расплывчатый пафос, высокопарный призыв к битве «во имя власти божественной, священной, мистической» идеи. Ориентация на Р.Демеля постепенно и все заметнее сменяется влиянием А.Рембо, У.Уитмена, Ф.Гёльдерлина. Эсхатологические мотивы уже не могут заглушить надежду на приближение «царства мира»; утопические мечтания все отчетливее принимают социалистическую окраску, особенно в связи с восторженно воспринятой революцией в России («Привет немецкого поэта Российской Советской Федеративной республике», «Gruss des deutschen Dichters an die russische Föderative Sowjetrepublik», 1918).

Окончание войны и революционные события в Германии и России – переломный момент в судьбе Б. Творчество его становится менее экстатичным, разорванным, патетически абстрактным. С начала 1920-х он начал постепенно отходить от экспрессионизма и к концу десятилетия уже неотделим от колонн «Красного фронта». Б. стал членом коммунистической партии, агитатором, выступал в партийной прессе, читал стихи на собраниях коммунистов. Его экспрессионистский индивидуализм соответствовал настроениям масс, охваченных энтузиазмом, и парадоксальным образом совпадал с тяжеловесным тоном коммунистической пропаганды. Его темами стали революция, классовая борьба и солидарность (сборник прозаических фрагментов «Вперед, Красный фронт!», «Vorwärts, du Rote Front», 1924; поэма «У гроба Ленина», «Am Grabe Lenins», 1924). Ритмизованная проза, газетное сообщение в виде четверостишия – таковы некоторые приемы, характерные для революционной публицистики поэта. С перехода к массовой пропаганде средствами искусства начинается едва заметная поначалу унификация; призыв к массовой борьбе звучал уже не как экстатический крик, а как маршевая песня. Коммунистическая партия с ее строгой ор-

ганизованностью повлияла не только на мышление, но и на поэтику Б. Примитивная агитационность негативно сказалась не только на его лирике, но и на прозе (роман «Люизит, или Единственно справедливая война», «Levisite oder Der einzig gerechte Krieg», 1926).

Энтузиазм, вызванный революцией в России, определил тематику и пафос творчества Б., начиная с поэтического сборника «Всем! Всем!» («An alle!», 1919). В 1928 он стал одним из организаторов Союза пролетарско-революционных писателей Германии, был избран его председателем, возглавил печатный орган этого союза журнал «Линкскурве» («Die Linkskurve», «Левый поворот»). В 1930 был избран членом президиума Международного объединения революционных писателей (МОРП). В 1933, в ночь поджога рейхстага, спасся бегством и эмигрировал в Советский Союз. Творчество Б. этих лет, близкое пролеткультовским тенденциям (поэма «Пою пятилетку!», «Ich singe den Fünfjahrplan», 1930; драматическая поэма «Великий план», «Der grosse Plan», 1931 и др.), несет на себе печать схематизма и пропагандистской плакатности (сборники «Голодный город», «Die hungrige Stadt», 1927; «Серые колонны», «Graue Kolonnen», 1930; «Человек, шагающий в строю», «Der Mann, der in der Reihe geht», 1932 и др.). Восприняв приход к власти в Германии нацистов как национальную трагедию, Б. создал ряд произведений, художественно осмысляющих судьбы немецкого народа. В сборниках «Искатель счастья и семь тягот. Высокая песнь» («Der Glücksucher und die sieben Lasten. Ein hohes Lied», 1938), «Возрождение» («Wiedergeburt», 1940, экранизирован 1968) он отошел от пропагандистской риторики, демонстрируя разнообразие художественных форм, яркую поэтическую образность. Мотив внутреннего изменения составляет основу автобиографического романа «Прощание. Немецкой трагедии первая часть» («Abschied. Einer deutschen Tragodie erster Teil», 1940), где поэт прослеживает собственный путь и путь своего поколения от рубежа веков до начала I мировой войны.

Вернувшись в 1945 в Берлин, Б. стал одним из самых влиятельных деятелей в сфере культуры и политики ГДР, руководителем Культурбунда, соиздателем журнала «Зинн унд форм» («Sinn und Form», «Содержание и форма») и еженедельника «Зонтаг» («Sonntag», «Воскресенье»), основателем крупнейшего издательства «Ауфбау» («Aufbau» [«Созидание»]). В 1953–1956 он президент Академии искусств, с 1954 – министр культуры ГДР. В эти годы вышли сборники «Народ, блуждающий во тьме» («Volk im Dunkel wandelnd», 1948), «Новые немецкие народные песни» («Neue deutsche Volkslieder», 1950), «Счастье далей близко засияло» («Glück der Ferne – leuchtend nah», 1951), книга дневниковых записей «На новый лад великая надежда» («Auf andre Art so grosse Hoffnung», 1951), «Немецкие сонеты» («Deutsche Sonette», 1952), цикл теоретических работ: «Защита поэзии» («Verteidigung der Poesie», 1952), «Поэтическое вероисповедание» («Poetische Konfession», 1954) и др. В поэзии Б. послевоенного периода простота и строгость стиха сочетаются с классицистической стилизацией. И в теоретических работах, и в поэзии этих лет плодотворный эстетический поиск, обращение к традиции противоречиво сочетаются с верностью догмам социалистического реализма. В зрелые годы Б. старался дистанцироваться от экспрессионизма, однако полностью порвать со своей экспрессионистской молодостью он не мог и, по-видимому, не хотел.

Соч.: Gesammelte Werke in 18 Bdn. Berlin, 1966–1981; Избранное. М., 1956; В защиту поэзии. М., 1959; Стихотворения; Прощание; Трижды содрогнувшаяся земля. М., 1970; О литературе и искусстве. М., 1981; [Стихи] // Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990.

Лит.: Rilla P. Der Weg Johannes R.Becher // Rilla P. Vom bürgerlichen zum sozialistischen Realismus. 1967; Erinnerungen an J.-R.Becher. Berlin, 1968; Sinn und Form. Zweites Sonderheft Johannes R.Becher, 1960; Hopster N. Das Frühwerk Johannes R.Bechers. 1969; Haase H. Johannes R. Bechers, 1981; Фрадкин И. Изменчивый и постоянный // Фрадкин И. Литература новой Германии. М., 1961; Биркан П. Бехер (до 1945) // История немецкой литературы. Т. 5. М., 1976.

И.Млечина

БИРНБА́УМ, УРИЭЛЬ (Birnbaum, Uriel, 13.11.1894, Вена – 09.12.1956, Амерсфорт, Нидерланды) – австрийский поэт, художник, эссеист. Младший сын еврейского философа, политика и писателя Натана Бирнбаума. Детские годы прошли в Вене, Черновицах и Брюнне. Посещал школу в Вене и Черновицах (до пятого класса). Писать (фантастические новеллы в духе Э.А.По) и рисовать (в стиле Т.Т.Хайне и О.Гульбрансона) начал в одиннадцать лет. В 1911 вместе с семьей переселился в Берлин, где в течение месяца посещал сецессионистскую школу рисования профессора Кардорфа. Будучи одаренным литографом, рисовал пером в пуантилистической манере, довел до совершенства технику многослойного рисунка цветной тушью.

В начале I мировой войны Б. возвращается в Вену, в 1915 уходит добровольцем на фронт. В том же году в журнале «Акцион»* были опубликованы его первые стихи, написанные под впечатлением пережитого на войне. В 1917 в результате тяжелого ранения потерял ногу и возвратился в Вену. В военные и послевоенные годы Б. сотрудничал в журналах «Дас юнге дойчланд» («Das junge Deutschland», «Молодая Германия»), «Фриде»* («Der Friede», «Мир»), «Ди нойе шаубюне» («Die neue Schaubühne», «Новая трибуна обозрения»), «Флугблатт»* («Das Flugblatt», «Воззвание»), «Менорах» («Menorah»). Венский союз писателей «Шолле» («Малая Родина») организует несколько авторских вечеров Б. В 1916–1924 в Вене, Стокгольме, Черновицах с большим успехом проходят выставки его графических работ.

Мировосприятие Б. было обусловлено его глубокой религиозностью, основанной на безоговорочном подчинении божественной воле: «Искусство приобретает ценность и значимость, если оно служит Богу» (эссе «Верующее искусство», «Gläubige Kunst», 1919). Большинство его произведений – иллюстрации библейских сюжетов, интерпретируемых в виде притч применительно к современной ему действительности. В 1921 выходит в свет его первая книга, иллюстрированная собственными рисунками, – сборник сонетов «На божьей войне» («In Gottes Krieg»), отмеченный в 1923 венской премией Бауэрнфельда (учреждена в честь австрийского комедиографа Э. фон Бауэрнфельда). Война для Б. – путь к Богу (одноименный цикл «Путь к богу», «Ein Weg zu Gott», 1917), при всей ненависти к ней человек вынужден мириться с божественной волей. Все творчество Б. в этом смысле – проповедь-пророчество божественного откровения. Истинную реальность мироустройства невозможно постичь разумом, считал поэт, поэтому в каждом его произведении присутствуют фантастические мотивы. Большинство из них – его внутренние виде́ния, в которых он усматривает «проявление божественного присутствия». Графический цикл «Конец света» («Weltuntergang», 1921) – предупреждение человечеству, переставшему следовать божественным заповедям; гротескные фигуры звероподобных существ из цикла «Зеркало души» («Der Seelenspiegel», 1924) олицетворяющие (дань античной традиции) свойства человеческой психики – напоминание людям о их греховности. В литературной сказке «Император и архитектор» («Der Kaiser und der Architekt», 1924), обыгрывается излюбленный экспрессионистами мотив города мечты, города-башни как символа торжествующей идеи: архитектор, задумавший построить на земле райский город, терпит фиаско в полном соответствии с мифом о наказании богом человека, задумавшего в своем высокомерии потягаться с ним. Предопределенность выбора между стремлением вырваться за пределы невыносимого мироустройства и самоограничением в рамках божественной воли постоянно дает о себе знать в творчестве Б. Отсюда – сплав экспрессивной стилистики (не знающей полутонов, основанной на контрастной игре света и тени, противопоставлении добра и зла, белого и черного) и структурно-формальных ограничителей, сдерживающих рвущийся за их пределы крик души: «О мука, отважиться увидеть мир таким, каков он есть! / Не смею я / Желать иного мира, чем он есть. / Но в том, какой он, страдать нет сил!»

Б. критиковал искусство экспрессионизма за абсолютизацию эстетических ценнос-

тей в ущерб этическим. Тем не менее, его творчество, развивавшееся параллельно этому направлению, во многом с ним соприкасаясь, было воспринято современниками как экспрессионистское. С середины 1920-х, когда движение экспрессионизма постепенно сходит на нет, Б. становится по существу персоной non grata в общественно-литературной жизни Австрии. В религиозном искусстве художника усматривается старомодное чудачество, а его приверженность к австро-венгерской монархии и негативное отношение к «измам», будь то социализм или расизм, закрепляет за ним ярлык реакционера.

В начале 1939, после присоединения Австрии к нацистской Германии, Б. с трудом удалось выехать в Нидерланды, где он получил известность благодаря состоявшейся в Амстердаме в 1934 выставке еврейской иллюстрированной книги и двум персональным выставкам графических работ, устроенных в Гааге в 1939 и в 1940. После II мировой войны в связи с резким ухудшением зрения Б. вынужден оставить занятия живописью. Большинство его поэтических произведений, созданных в Нидерландах, посвящены природе, выдающимся историческим личностям, памятникам зодчества этой страны. Многие из этих стихов вошли в посмертный сборник «Избранное. Стихи» («Eine Auswahl. Gedichte», 1957), изданный в Амстердаме его дочерью. Значительная часть обширного литературного наследия писателя (более 6000 произведений, среди них 5000 стихотворений) до сих пор не опубликована, в том числе роман «Габсбургская утопия» («Habsburgische Utopie»).

Соч.: Das Buch Jona. Auf Stein gezeichnet. Wien, 1921; Moses. Ein biblischer Zyklus in fünfzig Bildern. Berlin, 1924; Die Errettung der Welt. Eine utopische Novelle. Zürich, 1969; Die verschlossene Kassette. Die Legende vom gutherzigen Engel. Zürich, 1976; Von der Seltsamkeit der Dinge. Essays. München, 1981; Ein Wanderer im Weltraum. Ausgewählte Gedichte. Siegen, 1990.

Лит.: Henkl R. Uriel Birnbaum. Ein Versuch. Wien, 1919; Polzer Hoditz A. Uriel Birnbaum: Dichter, Maler, Deuter. Wien, 1936; Uriel Birnbaum. 1894–1956. Dichter und Maler. 1. Band. Hagen 1990; Wallas A.A. «Die Zeit soll ihren Seher finden». Zum hundertsten Geburtstag von Uriel Birnbaum // Literatur und Kritik. 1994. № 11.

Т.Кудрявцева

БЛА́ГА, ЛУЧИАН (Blaga, Lucian, 09.05.1895, село Ланкрем, уезд Альба-Себеш, Румыния – 06.05.1961, Клуж, Румыния) – румынский философ, поэт и драматург. Сын православного священника. С детства владел немецким языком, учился в немецкой школе в Себеше. С 1914 по 1917 обучался в Институте теологии в Сибиу, затем на философском факультете Венского университета. В 1920 защитил докторскую диссертацию «Культура и познание» («Kultur und Erkenntnis»). В стихах и пьесах 1920-х Б. самобытно отразил черты экспрессионистского видения мира. Был одним из создателей журнала «Гындиря», в котором экспрессионистские идеи получили особый резонанс. Проведя многие годы в Вене, Б. близко познакомился с немецкой культурой; творчество Гете, Ницше и Шпенглера глубоко повлияло на его собственное мировоззрение и творчество.

Б. видел в экспрессионизме выражение глубоких общекультурных принципов. В 1920-е ряд его философских произведений непосредственно посвящен изучению этого направления. Основные идеи экспрессионизма рассмотрены в исследованиях: «Бунт нашей дороманской сущности» («Revolta fondului nostru nelatin», 1921), «Философия стиля» («Filosofia stilului», 1924), «Феномен происхождения» («Fenomenul originar», 1925), «Лики столетия» («Fețele unui veac», 1926). В работе «Философия стиля» (идеи которой развиты в монографии 1937 «Трилогия культуры» – «Trilogia culturii»), характеризуя сущность румынской культуры как «свойство духовной сущности, невидимый фактор, реализующий живое единение в сложном разнообразии смыслов и форм», он вводит понятие «стилистической матрицы», важным параметром которой является «формообразующее стремление» («Năzuința formativă»), имеющее три способа самоосуществления: индивидуализирующий, типизирующий и стихийный. Независимо от типа «формообразующего стремления», художник всег-

да тяготел к вечному (трансцендентному). Первый способ характерен для Шекспира, Рембрандта, Лейбница, для немецкого (протестантского) мышления, его суть состоит в призыве: «Будь самим собой». В произведениях этого типа акцентируется уникальное, единственное, неповторимое. «Типизирующее» стремление свойственно греческому искусству и тем художникам, для кого оно было идеалом. Его лозунг: «Будь как мастер» (Рафаэль, Гете). Все индивидуальное при таком понимании вторично, важен архетип. «Стихийное» стремление, проявившееся в египетском и византийском искусстве, раскрывает божественный замысел, универсальные закономерности бытия. В произведении искусства суть этого принципа формулируется в отношении: «Будь как Тот единственный» (Христос, Будда, Конфуций). Б. разделял идею Воррингера* о типологической общности византийского искусства и экспрессионизма.

Концепция влияния культур Б. также связана с осмыслением экспрессионизма. «Моделирующая» (французская) культура предлагает, по его мнению, ориентироваться на нее как на совершенный образец. «Катализирующая» (германская) при соприкосновении с другой культурой помогает ей выявить свою национальную самобытность. Философские взгляды Б. изложены также в трудах «Трилогия познания» («Trilogia cunoaşterii», 1934), «Трилогия ценностей» («Trilogia valorilor», 1942), «Космологическая трилогия» («Trilogia cosmologică», 1959). В них отношение человека к трансцендентности рассматривается как сущность его отношений с миром. Б. критикует позитивизм и сциентизм, утверждает автономию творчества. Основная идея культурологической теории Б. выражена в понятии «стиль», который является константой, определяет сущность и специфику любой национальной культуры. В румынской культуре – это «миоритическое пространство» («Миорица» – народная баллада).

Экспрессионизм, с которым так или иначе связаны все области творчества Б., определил и его художественные принципы, помогая более остро прочувствовать тему глубинных корней румынской культуры, сформировать свой способ выражения. Б. увидел в экспрессионизме особую устремленность к Абсолюту, он сравнивал экспрессионистское мироощущение с особенностями культурного мышления разных народов. Стилизация, призванная передать суть вещей, сведение характера и психологии к схеме, утверждение обобщающей образности, – все эти черты эстетики экспрессионизма близки его художественному миру. Его лирика 1920-х пронизана ощущением чуда жизни, но и глубинной связи жизни и смерти, постоянства трансцендентного перехода, с которым связано познание мира. Лирические сборники «Поэмы света» («Poemele luminii», 1919), «Шаги пророка» («Paşii profetului», 1921), «Великий переход» («O marea trecere», 1924), «Хвала сну» («Lauda somnului», 1929) отражают дионисийский витализм ницшеанского толка.

Оригинальной интерпретацией экспрессионистской образности отмечена драматургия Б., где он обращается к народной мифологии, к глубинным корням румынской культуры («Замолксис», «Zamolxe», 1921; «Волнение вод», «Tulburarea apelor», 1923; «Мастер Маноле», «Meşterul Manole», 1926). Особенно выразительной иллюстрацией пристрастий автора стала его первая пьеса «Замолксис», имеющая подзаголовок «языческая мистерия». Древняя религия предков румын – даков – представлена как взаимодействие индивида с первобытными космическими силами. Персонажи наделены немеренной природной энергией, конфликт происходит во вневременном плане и представляет собой не столкновение психологий, но эпическое столкновение стихий, сущностей. Влияние экспрессионизма отмечается и в более поздних произведениях Б.

С 1926 по 1939 Б. на дипломатической службе в Польше, Чехии, Швейцарии, Португалии. В 1936 был избран членом Румынской Академии. С 1939 по 1948 – профессор кафедры философии культуры в Клужском университете. После II мировой войны лишен возможности преподавать, служил научным сотрудником в Институте истории и философии в Клуже, в секции истории лите-

ратуры в Клужском отделении Академии наук, в библиотеке. Все творческое наследие Б. проникнуто поисками национальной румынской идентичности. В послевоенные годы, особенно когда его отстранили от государственной службы, он много занимался переводами (перевел, в частности, «Фауста» Гете).

Соч.: Opere în 11 v. Buc., 1974–1988; Trilogia culturii. Buc., 1969; Поэмы света. Buc., 1975; Нехоженные ступени. Buc., 1975.

Лит.: Pop I. Lucian Blaga: universul liric. Buc., 1924; Fantaneanu, C. Poezia lui Blaga şi Gîndirea mistic. Buc., 1940; Crohmălniceanu O.S. L.Blaga. Buc., 1963; Micu D. Lirica lui Lucian Blaga. Buc., 1967; Sora M. Cunoaştere şi mit în opera lui Lucian Blaga. Buc., 1970; Brlu P. Blaga în marea trecere. Buc., 1970; Micu D. Estetica lui Lucian Blaga. Buc., 1970; Crohmălniceanu O. Literatura română şi expresionismul. Buc., 1971; Gana G. Opera literară a lui Lucian Blaga. Buc., 1976; Todoran E. Lucian Blaga mitul poetic. V. 1–2. Timişoara, 1981–1983; Фридман М.В. Идейно-эстетические течения в румынской литературе XIX–XX вв. М., 1989; Осипова Н.С. «Мифологическая география» как «матричное пространство» творчества румынского поэта Лучиана Благи // Натура и культура. М., 1993.

Е.Фейгина

БЛАСС, ЭРНСТ (Blass, Ernst, 17.10.1890, Берлин – 23.01.1939, Берлин) – немецкий поэт, эссеист, критик, издатель. С 1908 по 1913 – студент юридического факультета Берлинского и Фрейбургского университетов. После знакомства с К.Хиллером* (1909) погружается в атмосферу берлинской литературной жизни, становится одним из организаторов «Нового клуба»* и кабаре «Гну»*. С 1910 много печатается как поэт, выступает с эссе и рецензиями практически во всех крупных экспрессионистских журналах («Штурм»*, «Акцион»*, «Ди вайсен блеттер»*, «Дихтунг»*, «Симплициссимус», «Демократ», «Гердер-блеттер»*, «Пан», «Революцион»*, «Новый пафос»*, «Сатурн», «Факел»*, «Мерц» и др.). В круг его основных литературно-критических интересов входила поэзия и проза многих экспрессионистов – А.Дёблина*, А.Керра, Г.Манна*, Ю.Баба, М.Брода*, Х.Э.Якоба, Ф.Юнга, Ф.Верфеля*, М.Кузмина* и др.

Б. называют «немецким Верленом» (К.Хиллер*), черпающим вдохновение в пульсации большого города. Впервые в литературе Германии, где тогда еще не было городской поэзии, он «элегантно и дерзко, метафорически смело и точно, поражая современников» (П.Хертлинг), передает потерянность и страх человека в большом городе, его разрушительное воздействие на личность. С первых же стихотворений («Слабонервный», «Der Nervenschwache», 1910–1911) лирическое «я» предстает истерзанным, преследуемым демоническими силами. Б. рисует тип «современного человека»: болезненного, нервного и крайне ироничного. Его лирика чувственна, его мир источает запахи духов и пота, но луна над ним – словно «слизь», а звезды – «нежно подрагивающие эмбрионы на невидимой пуповине». Город* предстает одушевленным организмом, он дышит, живет, трепещет. В сонете «Кройцберг I» («Kreuzberg I», 1910–1911) город становится предметом вожделения: он предстает как женское начало с чертами femme fatal (роковой женщины): это и притягательная искусительница, и губительная развратница. Автор трижды вплетает в ткань сонета слово «бледный» (по-немецки «blass»), то есть свое собственное имя, подчеркивая тем самым личное отношение к городу.

Резкое ухудшение здоровья (с детства страдал эпилепсией) и настойчивые просьбы родителей заставили Б. в 1913 переехать в более спокойный Гейдельберг, где в издательстве Р.Вайсбаха к тому времени вышел первый и, по мнению критики, лучший сборник его стихов «По улице вдоль привело меня» («Die Strassen komme ich entlang geweht», 1912). Авторское предисловие к нему прозвучало как боевая программа утверждения высоких целей, пронизанная духом полемики с его берлинскими единомышленниками.

С 1913 Б. отошел от экспрессионизма (покинул кабаре «Гну») и сблизился с кругом С.Георге*, что отразилось на характере трех последующих поэтических сборников: «Стихи о расставании и свете» («Die Gedichte von Trennung und Licht», 1915); «Стихи о

лете и смерти», («Die Gedichte von Sommer und Tod», 1918); «Оголенный провод» («Der offene Strom», 1921). От лирики большого города Б. возвращается к «южно-немецкой пасторальности в чистейших лирических формах» (Я.Пикар).

В Гейдельберге Б. издает журнал «Аргонавты»*, но I мировая война прерывает его выход в свет, и в 1915 Б. возвращается в Берлин. С 1916 – доктор права, до 1920 служит архивариусом Дрезденского банка; в 1921–1924 – литературный, кино- и балетный критик в Берлине («О сущности нового танцевального искусства» («Das Wesen der neuen Tanzkunst», 1921), «Заметки о танцевальном искусстве» («Notizen über Tanzkunst», 1924)), с 1924 – журналист и редактор издательства «Пауль Кассирер». С 1926 по 1933 тесно сотрудничает с журналом «Ди литерарише вельт» («Die literarische Welt», «Литературный мир»), в котором печатает статьи о литературе, кино, театре, актерах («О кино-революции: звуковое кино», «Zu Film-Wende (Aufsatz über den Tonfilm)», 1930; эссе о П.Эрнсте, Э.Ласкер-Шюлер*, А.Дёблине*, Г.Гауптмане* и др.).

В 1930 Б. ослеп (ненадолго прозрев перед смертью). Результатом этого нового жизненного опыта стал рассказ, опубликованный К.Оттеном* лишь в 1959 под названием «Слепой» («Der Blinde»). В свойственной ему спокойной манере, намеренно тривиально Б. говорит о том, что не политические страсти, не государственная власть, не сознательно управляемое человеческое безумие заставляют бездну разверзнуться, а жестокое безразличие каждой отдельной личности.

Соч.: Über den Stil Stefan Georges. Heidelberg, 1920; Die Strassen komme ich entlang geweht. Sämtliche Gedichte // Hg. und Nachwort von Th.Schumann. München, 1980.

Лит.: Hiller K. Ernst Blass // Die Aktion. 1912.25.09; Picard J. Ernst Blass und seine Umwelt in Heidelberg und Die Argonauten. Biographisches Fragment // Imprimatur. Jahrbuch für Bucherfreunde. Bd. III. Frankfurt a. M., 1962; Schumann Th. Ein deutscher Verlain. Erinnerungen an den expressionistischen Dichter Ernst Blass // Der Literat 17. 1975.

Н.Пестова

БЛА́ТНЫ, ЛЕВ (Blatný, Lev, 11.04.1894, Брно, Австро-Венгрия – 21.06.1930, Кветнице на Попраде, Чехословакия) – чешский драматург, прозаик. Из семьи музыкантов. Учился на юридическом факультете Карлова университета в Праге, был призван на военную службу (1915); после демобилизации, закончив юридический факультет, с 1920 работает юристом в Управлении железных дорог в Брно. В 1925–1928 – рецензент, позже заведующий литературной частью Национального театра в Брно.

Дебютировал сборником стихов «Примите от меня» («Vzkazuji», 1912). Как и этот сборник, его драматические и прозаические произведения возникают на волне экспрессионистских веяний. Б. стал одним из основателей и первым председателем объединения «Литерарни скупина»* («Литературная группа»), куда входили литераторы-экспрессионисты, а также одним из редакторов его печатных органов – журнала «Гост» («Host», «Гость») и «Сборника Литературной группы» («Sborník Literární skupiny», 1923). Вместе с Ф.Гётцем* написал манифест «Наша надежда, вера и труд» («Naše naděje, víra a práce», 1922), в котором экспрессионизм трактуется как течение, единственно способное противостоять разложению буржуазного общества, его морали и культуры. Манифест апеллировал к «законам любви и добра», провозглашал «великое содружество души и сердца», право творческой личности на индивидуальное видение мира; революционному действию в нем противопоставлялся эволюционный путь к обществу социальной справедливости.

Для творчества Б. характерно изображение человека, бунтующего против социальной и моральной несвободы и в то же время стремящегося к покаянию во имя обновления собственной души, единения с другими. Своеобразие его творческой манеры – в пристрастии к иронии, символике, гротеску; бессюжетные «записи» внутренних состояний, как правило, воплощают мотив иррационального вторжения судьбы в человеческую жизнь. Пьеса «Трое» («Tři», 1920) строится на ситуации любовного треугольника, но представляет собой столкновение абстракт-

ных «дематериализованных» понятий, что сводит на нет сценическое действие, превращая диалог в «обмен взглядами». Насыщенная аллегориями, пьеса отражала поиски автором универсальной правды. Те же установки обнаруживаются в пьесе «Переселенцы» («Vystěhovalci», 1923), где отражен социальный протест тех, кто поверил в революцию, и тех, кто не смог принять ее. Мрачная символика свойственна одноактным пьесам Б. 1920–1930-х: «Подземелье» («Podzemí»), «Черная ночь» («Černá noc», 1930), «Мир в вихре танца» («Svět tančí», 1927) и др. Гротеск сочетается с трагикомическим бурлеском в пьесе «Кудах-тах-тах!» («Kokoko-dák!», 1922), в которой буржуазное общество уподобляется растревоженному курятнику. Бо́льшей конкретности конфликта в этой пьесе отвечает и бо́льшая целостность композиции, пластика образов (чешская критика отмечала их близость героям пьесы Горького «На дне»). Той же тенденцией отмечена пьеса «Смерть на продажу» («Smrt na prodej», 1929), пронизанная социально-обличительной критикой.

Рок, материализуясь в образах войны, смерти, любовных трагедий, врывается в жизнь героев прозы Б. (сборники рассказов «Ветер во дворе», «Vítr v ohradě», 1923; «Рассказы в клеточку», «Povídky v kostkách», 1925; «Скрипка в небоскребе», «Housle v mrakodrapu», 1928 и др.). Внутренний мир персонажей, по большей части ущербный, раскрывается не столько в поступках, сколько через галлюцинирующее сознание. Общей постановке проблем человеческих отношений соответствует чередование лирики и иронии, аллегорические уподобления, перерастающие в моралите. Соединение культа обыденных ценностей с идеями социального реформизма характеризует сборник «Регуляция» («Regulace», 1927), где проявляется стремление реалистически изобразить жизнь современного провинциального города. Наметившийся ранее отход писателя от экспрессионизма становится очевидным в повести «Заключенный» («Trestanec», издана посмертно, 1961).

Б. активно участвовал в культурной жизни Чехии, выступал в качестве литературного и театрального критика.

Соч.: Vzkazuji. Praha, 1912; Povídky v kostkách. Praha, 1925; Regulace. Praha, 1927; Povídky z hor. Praha 1927; Říše míru. Praha 1927; Tajemství Louvru. Praha, 1928; Housle v mrakodrapu. Praha, 1961.

Лит.: Götz F. Anarchie v nejmladší české poezii. Praha, 1922; Jasnící se horizont. Praha, 1926; Píša A.M. Směry a cíle. Praha, 1927; Básnický dnešek. Praha, 1931; Václavek B. Od umění k tvorbě. Praha, 1949; Halas F. Magická moc poezie. Praha, 1958; Kundera M. Umění románu. Praha, 1960; Suchomel M. Doslov // Housle v mrakodrapu. Praha, 1961; Jeřábek Č. V paměti a srdci. Praha, 1961; Grebeničková R. Český expresionismus a vedení dramatického dialogu // Orientace. Praha, 1969; Kučerová H. Od negace skutečnosti k apoteóze lidství // Česká literatura. 1974. Č. 4.

Р.Филипчикова

БО́ЙМЕР, ЛЮДВИГ (Baumer, Ludwig, 01.09.1888, Мелле, провинция Ганновер – 29.08.1928, Берлин) – немецкий поэт. Юность провел в Ганновере, начал изучать юриспруденцию в Гёттингенском университете. С 1912 по 1924 большую часть времени жил в колонии художников «Ворпсведе» (Worpswede). С 1913 в журнале «Акцион»* печатались его стихи, небольшие прозаические заметки и полемические зарисовки. Был соратником Ф.Пфемферта*, который высоко ценил Б. как «представителя нового, сильного поколения поэтов». В 1914–1918 воевал на фронтах I мировой войны, создал стихотворение, посвященное павшим сотрудникам журнала «Акцион» Г.Лейбольду* и Э.Штадлеру* («Den Gefallenen der Aktion»), полное скорби по «всадникам, погибшим под чужим небом». Особенно плодотворными для Б. как поэта были 1916 и 1917 Самое известное его стихотворение «Песнь поэтов» («Lied der Dichter», 1916), пронизанное верой в новое поколение и высокую миссию поэта, многократно перепечатывалось.

Поэзии Б. на протяжении всего творчества присуща типичная экспрессионистская образность: синтетичность метафоры, сгущенность и динамичность поэтических формулировок, экспериментирование с морфологией, словообразованием и синтаксисом в стремлении «сделать форму содержанием» (П.Хатвани*), что ярко проявилось уже с самых первых публикаций («Искатели», «Die Sucher», 1913). Стихотворения и малая проза

Боймера включены во многие антологии экспрессионизма («Поэзия АКЦИОН»*, 1919; «Новый Фрауенлоб»*, 1919; «Друзья человечества»*, 1919). В книжной серии «Красный петух» («Der rote Hahn», № 16) издательства «Акцион» вышел сборник стихов Б. «Страшный суд» («Das jüngste Gericht», 1918), состоящий из 3-х частей: «Конец», «Закат» и «Мир иной» («Ende», «Untergang», «Jenseits»). Последние стихи сборника написаны по законам «словесного искусства» «Штурма»* и напоминают скелетированные строки А.Штрамма*, построенные из цепочек абстрактных существительных и субстантивированных глаголов.

Активный участник революционных событий 1918–1919 в Бремене, Б. был народным уполномоченным Бременской Республики Советов, но в январе 1919 сложил с себя эти обязанности. Несмотря на принадлежность к КПГ, был сторонником синдикалистской стратегии, которую он изложил в работе «Сущность коммунизма» («Das Wesen des Kommunismus», 1919). Противоречивость спонтанных политических взглядов и практической революционной деятельности Б. симптоматична для всего круга послевоенного экспрессионизма. До 1923 во время открытых классовых боев он безоговорочно выступал на стороне революционного пролетариата, но затем стал приверженцем антиавторитарных тенденций в рабочем движении, отрицая необходимость его организации. Эта позиция соответствовала его экспрессионистскому темпераменту, каким он сложился в годы раннего творчества. Покончил самоубийством.

Лит.: Loerke O. Eine Zufallsbibliothek. Über Ludwig Bäumer: Das jüngste Gericht // Die neue Rundschau 3. 1919; Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts «Aktion» / Hg. P.Raabe. München, 1964; Peter L. Literarische Intelligenz und Klassenkampf. Die Aktion 1911–1932. Köln, 1972.

Н.Пестова

БОЛГАРСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ. В Болгарии начала XX в. культурная ситуация определялась в первую очередь противостоянием широко понимаемого модернизма и более традиционного искусства. На этом фоне экспрессионизм воспринимался не как самостоятельное течение, а как одна – правда, наиболее заметная – из внутримодернистских тенденций. Экспрессионизм складывался в лоне болгарского символизма и не противопоставлял себя символизму как мировому течению в искусстве. Поэтому болгарские писатели могли считать экспрессионистами С.Малларме и А.Рембо, К.Гамсуна и А.Стриндберга*, Р.Демеля* и Р.-М.Рильке, Л.Андреева* и В.Маяковского*. По той же причине в Болгарии «чистый» экспрессионизм не сформировался ни в живописи, ни в театральном искусстве.

В литературе экспрессионистские тенденции проникают сперва в прозу: они ощутимы уже в творчестве крупнейшего прозаика болгарского символизма Н.Райнова. Его «Богомильские легенды» («Богомилски легенди», 1914) и особенно «Город» («Градът», 1918), ориентированные прежде всего на стилистику книги Ф.Ницше «Так говорил Заратустра», причудливо соединяют ощущение абсурдности, непостижимости и враждебности истории с оргиастическим переживанием свободы в обезбоженном мире. Такое восприятие действительности сделало Райнова союзником нарождавшегося Б.э.

Фрагменты из «Богомильских легенд» впоследствии опубликовал журнал «Акцион»* (1918) в немецком переводе Г.Милева* – главного пропагандиста экспрессионизма в Болгарии. В 1919–1922 он издает журнал «Везни»*, объединяя вокруг него болгарских модернистов. «Везни» не было собственно экспрессионистским изданием, но активно знакомило болгарскую публику с творчеством немецких экспрессионистов и близких к ним писателей и художников других стран, пропагандируя экспрессионизм как основное течение современного искусства и адекватное выражение современного духа.

Влияние немецких экспрессионистов, наряду с воздействием поэзии Э.Верхарна, В.Маяковского и А.Блока во многом определило облик зрелой поэзии Г.Милева. Ее лирический герой бунтует против безобразного и бессмысленного мира; ужас, отвращение и мятежный дух диктуют поэту «рваную» гро-

тескную образность и «изломанные» созвучия. В середине 1920-х союзником Г.Милева в поэзии выступил и Н.Марангозов (сборник «Нуль. Хулиганские элегии» («Нула. Хулигански елегии», 1923)), поставивший себе задачей «варваризовать» поэтику, истончившуюся до бесплотности под пером символистов. В том же направлении работал и Ламар (псевдоним; настоящее имя – Лало Марчевски).

Под сильным влиянием экспрессионизма находился и Ч.Мутафов*. В его прозе 1920-х человек растворяется в предметной среде, а вещь, напротив, интериоризируется, вбирая в себя человеческие эмоции. Герои балансируют на грани безумия: их взгляд ломает привычную картину мира, высвечивая его абсурдность. В его произведениях заметно и общеэкспрессионистское тяготение к фрагментарной форме и размытому сюжету: эмоциональная насыщенность оказывается важнее слаженности и внутренней цельности.

Сентябрьское восстание 1923 и последовавший за его подавлением террор привели к усилению социальных тенденций в болгарской литературе. Если первоначально экспрессионизм был орудием литературной борьбы с провинциальностью и красивостью, то на новом этапе в нем ищут прежде всего протест против бесчеловечного мира, куда вброшен современный человек. Еще недавно экспрессионистом казался Малларме – теперь экспрессионизм находят у Э.Синклера. Вместо журнала «Везни» возникает журнал «Пламык»* (1924–1925), где авторов объединяет не столько поэтика, сколько политика. Формируется так называемая «септемврийская» литература (А.Страшимиров, А.Разцветников, Ламар), ее тема – крик ужаса, негодования и скорби по растерзанной Болгарии. Эта тема настоятельно требовала соответствующего художественного языка, и он оказался во многом родствен экспрессионизму. В «септемврийской» литературе, проникнутой идеями революции, Б.э. переживает свой последний взлет (поэма Г.Милева «Сентябрь», 1924).

После гибели Г.Милева в 1925 термин «экспрессионизм», и ранее толкуемый не слишком строго, перестает звучать боевым лозунгом и постепенно сливается с понятием «выразительность». Отдельные черты экспрессионистской поэтики (плакатная образность, тяготение к притчевости, гротеск, специфическая рваная и напряженная интонация), однако, сохраняются вплоть до конца II мировой войны в поэзии Н.Вапцарова, прозе С.Минкова, Г.Райчева, Й.Йовкова, частично П.Вежинова и др.

Присутствие экспрессионизма в болгарском театре тоже связано прежде всего с деятельностью Г.Милева. В 1920 он поставил в Народном театре «Пляску смерти» А.Стриндберга, а в 1922 – пьесу «Человек – масса» Э.Толлера* в театре «Ренессанс» («Ренесанс»).

В болгарской живописи экспрессионизм оказался важнейшим элементом формировавшегося в 1920-х национального декоративного стиля. Как и в литературе, элементы экспрессионизма свободно сочетались с иными воздействиями – от сецессии и Сезанна до Билибина и Н.Рериха. Близки к экспрессионизму некоторые работы И.Милева*, Сирака Скитника, Б.Обрешкова, К.Цоева и др. С экспрессионизма начинал и Г.Папазов*, который впоследствии переехал во Францию и усвоил манеру, сочетающую элементы сюрреализма и абстракции.

Лит.: От 20-та насам. Антология. 1920–1930. София, 1931; Константинов Г. Българска литература след войните. София, 1933; Данчев П. Индивидуализъм в българската литература, кн. 2. София, 1949; Каранфилов Е. Поезия в прозата. София, 1957; История на българската литература. Т. 3–4. София, 1970–1972; Хаджикосев С. Българският символизъм и европейският модернизъм. София, 1974; Константинова Е. Въображението и реалното: Фантастика в българската художествена проза. София, 1987; Сугарев Е. Българският експресионизъм. София, 1988; Василев И. Мнения: български критици, публицисти и есеисти. София, 1989; Игов С. История на българската литература. София, 1990; Злыднев В.И. Болгарско-русские литературные связи XX в. М., 1959; Марков Д.Ф. Болгарская поэзия первой четверти XX века. М., 1964.

В.Николаенко

БОЛЬДТ, ПАУЛЬ (Boldt, Paul, 31.12.1885, Кристфельде, Восточная Пруссия – 16.03.1921, Фрейбург в Брейсгау) – немецкий поэт. О его жизни сохранилось очень

мало сведений. Доподлинно известно, что его родители владели небольшим поместьем в Кристфельде. В 1906 Б. сдал выпускные экзамены в гимназии, два семестра учился в Мюнхенском университете, затем занимался в Марбургском и Берлинском университетах германистикой, историей искусств, философией, в том числе у Г.Зиммеля, а также классической филологией, этнологией, социологией, астрономией и парапсихологией, но, не закончив обучение, с 1913 с головой окунулся в литературную жизнь Берлина. Первое стихотворение Б., «В полдень» («Mittags»), появилось в 1912 в журнале «Акцион»*, где печаталось и большинство последующих его стихотворений, в том числе «Юные кони! Юные кони!» («Junge Pferde! Junge Pferde!», 1912), которым поэт «со скоростью кометы» (Э.Ласкер-Шюлер*) ворвался в молодую поэзию. Образ «юных лошадей» критика нередко использовала для характеристики всего раннего экспрессионизма, а стихотворение дало название поэтическому сборнику Больдта, который издатель К.Вольф* выпустил в 1914 в серии «Судный день», вслед за уже именитыми Ф.Верфелем*, В.Газенклевером*, Ф.Кафкой*, Ф.Хардекопфом*, К.Эйнштейном*, Г.Траклем*.

Литературное наследие Б. составляют 84 стихотворения и новелла «Попытка любви» (1914). Критика отмечала необычайную чувственность лирики Б. (К.Хиллер*: «афористичная, монументальная, ледяная чувственность») и ее необычную образность. Любимый образ поэта – «ветер», с ним он идентифицирует все новое и смелое, а себя видит «северным ветром в жаркий летний полдень», который «галопирует на белом коне впереди солнечного лица» («Северный ветер летом», «Nordwind in Sommer»). Его новаторство касается не столько тематического, сколько языкового аспекта поэзии, ее метафорики: «Огромный предзакатный солнца шар / В болото соскользнул, этот черный гной реки, лакаемый туманом», (сонет «Осеннее чувство», «Herbstgefühl»). Поэтику Б. отличает непосредственно чувственное восприятие мира, при этом широко используется синестетическая образность: поэт хочет «понюхать мертвое солнце», «попробовать на вкус звездный аромат», его эротические переживания становятся «кроваво-сладкими». Образы создаются во многом за счет цветовых метафор, среди которых преобладает белый цвет: белые лето, солнце, ветер, вечер, смех; «белым цветком земли» называет он Берлин. Но его специфичная метафорика не делает его «темным поэтом», напротив, все его метафоры легко поддаются развертыванию, а образы изысканной точностью напоминают «высеченные медальоны» (А.Сергель). Их эффект заключается не в том, что они слишком далеко отклоняются от будничного восприятия, а, напротив, в их близости ему (как в метафоре «черное молоко»), которая разрушает стереотипы восприятия («Лишенный листьев парк как верный дог / лежит и дом хозяйский охраняет»). Образная система Б. базируется, как и у Г.Гейма*, Тракля, Э.Штадлера*, на четырех типах метафор: «уменьшительно-уничижительных», «циничных», «демонизирующих» и «динамизирующих» (К.Л.Шнейдер). Образность служила ему не украшением, а средством воссоздания мира, при этом он не пренебрегал, как Г.Бенн*, простыми сравнениями и не считал их затертым приемом. Как и многие экспрессионисты, он активно сталкивает традиционные оппозиции: «Вы юношеские солнца! Свет плотский!» – восклицает он в адрес молодых девушек, сознательно обыгрывая ассоциацию «плоти» в европейской традиции с пороком и похотью, а «света» – с разумом и чистотой.

Поклонение обнаженному телу, почитание женской красоты делали его лирику вызывающе смелой. Б. не был «социальным» поэтом в прямом смысле, однако его откровенные описания походов к проституткам воспринимались как неприятие ханжеской морали поколения отцов. Но в его откровенной эротике совершенно отсутствует цинизм, он описывает столичную жизнь как провинциал, вырвавшийся из бессобытийной глубинки, и искренне восхищается женскими прелестями, выставленными на рынке продажных женщин на Фридрихштрассе («Взрослые девушки», «Erwachsene Mädchen»; «Спящая Эрна», «Die Schlafende

Erna»; «Чувственность», «Sinnlichkheit»; «Моя еврейка», «Meine Judin»; «Утро любви», «Liebesmorgen» и др.).

Будучи ближайшим сотрудником и соратником Ф.Пфемферта, постоянным и любимым автором журнала «Акцион», Б., однако, в дальнейшем печатается все меньше, а в 1918 окончательно умолкает. Он вновь становится студентом, на сей раз медицинского факультета, сначала в Берлинском, затем во Фрейбургском университетах. Относительно причины, даты и места кончины Б. существует немало версий; по данным В.Минати, ему была сделана небольшая операция, однако в день выписки он внезапно умер от эмболии. Богатейший архив Ф.Пфемферта, включавший документы 1910–1933, был изъят нацистами в марте 1933, а архив периода эмиграции затонул в 1955. Все бумаги Б. погибли в 1945, могила поэта исчезла в 1974. Финал его литературной деятельности и жизненного пути реконструирован В.Минати, опиравшимся в основном на его стихи как единственный аутентичный источник.

Соч.: Junge Pferde! Junge Pferde! Das Gesamtwerk. Lyrik. Prosa. Dokumente / Hg. W.Minaty. Mit einem Vorwort von P.Hartling. Olten und Freiburg im Br., 1979.

Лит.: Herwig F. Vom literarischen Expressionismus // Hochland 13. 1915/16; Meyer A.R. Die maer von der musa expressionistica. Düsseldorf-Kaiserwerth, 1948; Soergel A., Hohoff C. Dichtung und Dichter der Zeit. Bd. 2. Düsseldorf, 1963; Hiller K. Begegnungen mit «Expressionisten» // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hg. P.Raabe. Freiburg, 1965; Härtling P. Junge Pferde! Junge Pferde! // Vergessene Bücher. Hinweis und Beispiele. Stuttgart, 1966; Scheiffele E. «...knappe, statuarische, eisklare Sinnlichkeit». Zum bildhaften Ausdruck in den Gedichten Paul Boldt's // Germanisch-romanische Monatsschrift. N.F., Bd. 27. Heidelberg, 1977.

Н.Пестова

БОНЧЙУ, ХАИМ (Bonciu, Haim, 19.05.1893, Яссы, Румыния – 27.04.1950, Бухарест, Румыния) – румынский поэт и прозаик. Учился на филологическом факультете Берлинского университета (обучение не закончил). Имел тесные контакты с берлинской и венской богемой. Позже сотрудничал с рядом румынских литературно-художественных изданий. К литературным группам не принадлежал. В 1924, после женитьбы, оставил творческую деятельность и занялся торговлей: стал владельцем магазина в Бухаресте. Ранее написанные стихи издал в виде сборников: «Ящик с привидениями» («Lada cu naluci», 1932), «Я и Восток» («Eu şi Orientul», 1933), «Бром» («Brom», 1939). Творчество Б. полностью принадлежит экспрессионизму. Его поэтический мир трагичен, наполнен образами страдания и распада: бытие раздроблено на элементы, явь населена призраками, тело – «клетка из костей», жизнь – Голгофа, любовь – отчаяние и тоска, природа охвачена самоуничтожением.

Известность Б. приобрел благодаря выходу в свет двух романов: «Багаж» («Bagaj», 1934) и «Пансион госпожи Пиперсберг» («Pensiunea doamnei Pipersberg», 1936), сходных по стилю и проблематике и объединенных общими героями. Тон повествования определяют безысходное одиночество и отчаяние, конфликт духа и анонимной, инстинктивной жизни, приобретающей гротескные формы (главный герой обоих романов, Рамзес, убежден, что в его теле поселился безобразный, болтливый карлик, который постоянно теребит его душу и судачит о его поступках). В романе «Багаж» появляется апокалиптическое видение города после массового кровавого побоища: утомившаяся смерть витает над разложившимися трупами людей и животных, над стаями перепуганных крыс. Герои романа цинично наслаждаются атмосферой всеобщего краха и разрушения, неистовая эротика для них – форма подавления экзистенциального отчаяния. На страницах романов Б. представлена целая галерея безобразных, деформированных образов. Творчество Б. часто рассматривается как предвестие литературы абсурда.

Лит.: Aderca F. Contribuţii critice. V. 1. Bucureşti, 1983, V. 1; Crohmălniceanu O.S. Literatura română si expresionismul. Bucureşti, 1971; Crohmălniceanu O.S. Literatura română între cele două războaie mondiale. V. 1. Bucureşti, 1972.

Т.Биткова

«БО́ТШАФТ» («Die Botschaft. Neue Gedichte aus Österreich», «Послание. Новые стихи из Австрии», 1920) – антология поэзии австрийского экспрессионизма, составленная, прокомментированная и изданная Э.А.Райнхардтом, поэтом и прозаиком, родившимся в Вене и погибшим в 1945 в нацистском концлагере Дахау. Большинство из тридцати трех ее авторов родились или жили в Вене и других австрийских городах: Э.Ангель, П.Баудиш, Ф.Бляй, Ф.Браун, Ф.Брюгель, В.Эйдлиц, О.М.Фонтана*, А.Грюневальд, А.П. фон Гютерсло*, П.Хеллер, Р.Хенкль, А.Том, М.Вид, С.Цвейг; Г.Кулька*, Г.Тракль*, Э.Бушбек, Р.Фукс, Ф.Графе, Т.Таггер (Ф.Брукнер), Э.Вайс*, Х. Флеш фон Бруннинген, Э.Янштейн*, Й.Грегор, Г.Фишер, Т.Дойблер* и др. Широко представлены пражцы: Ф.Верфель*, М.Брод*, П.Корнфельд*, Й.Урцидил и др. В то же время жизнь и литературная деятельность многих из них связана с Германией. Э.А.Райнхардт собрал в антологии стихотворения известных и еще неизвестных поэтов, которые отвечали его собственной программе, сформулированной в поэтическом сборнике «Приключение духа» («Abenteuer im Geiste», 1917), и наиболее ярко выражали особенности австрийского экспрессионизма, уповавшего не столько на социальные потрясения, сколько на духовные преобразования. Им владел замысел «сотворить миф о времени и перенести все судьбоносное этой эпохи из бренности земного в чистое царство идеи». Но спектр проблем оказался шире, при этом поэзия представленных в антологии Ф.Верфеля и Г.Тракля обозначила два полюса экспрессионизма. Либеральный интернационализм уживается в ней с пафосом порыва*; максимализм П.Корнфельда («Если изменится хотя бы один человек, изменится лицо мира») соседствует с эзотерикой и сдержанностью аполитичного Ф.Графе. Наряду с громким голосом юных ниспровергателей всего устаревшего в жизни и в искусстве звучат сетования по поводу отчуждения мира и тоска по неизвестной дали (Й.Урцидил, М.Вид), а «революционная поза отступает перед пронзительной ранимостью» (Х.-Х.Ханль), которая так отчетливо слышна в стихотворении самого Райнхардта «Тихий возглас» («Der leise Ruf») («Я – гость. Рок одолжил меня на миг и отдал дальше, // И тихий возглас слышится: // Оставь лицо свое и погаси свой свет»). Литературно-историческое значение антологии «Б.» для Австрии столь же велико, как антологии «Сумерки человечества»* для Германии, но, в отличие от последней, первая не ставила задачей подвести итог движения, а представила экспрессионизм в литературе Австрии широкой публике.

Лит.: Die Botschaft. Neue Gedichte aus Österreich. Gesammelt und eingeleitet von E.A.Rheinhardt. Wien; Prag; Leipzig, 1920; Hahnl H.H. E.A.Rheinhardt // Vergessene Literaten. Fünfzig österreichische Lebensschicksale. Wien, 1984.

Н.Пестова

БРАТСТВО – утопическая идея экспрессионизма о возможном и близком единении всех людей, исходящая из представления о том, что «человек добр». Еще в 1911 Ф.Верфель* положил призыв к братству в основу своей поэтической книги «Друг человечества», получившей широкую известность; мысль о грядущем единении осознавалась как универсальный путь совершенствования человеческого рода. «Все мы сыновья, все мы братья», – прокламировал в драме «Сын» (1914) В.Газенклевер*. «Братание» («Verbrüderung», 1916) – так называет свое стихотворение Й.Р.Бехер*. Будучи по природе и характеру своего миросозерцания глубоко привержены индивидуализму, экспрессионисты тем не менее свято хранили веру в человеческое братство как залог спасения души и всего человечества. Ощущение изоляции индивида, рожденное конфликтом между личностью и окружающим миром, требовало преодоления одиночества через обретение чувства общности независимо от социальных и национальных границ.

Постепенно идея всеобщего братства все больше обнаруживала свой утопический характер. В «Машинных ритмах» («Maschinenrhythmus», 1922, опубликовано 1926) Бехера, рисующих ужасающие картины послевоенного бытия, поэт осознает, что последствия войн привели к процветанию дельцов и спекулянтов. Правда, Бехер остался под влия-

нием революции в России среди тех немногих, кто все еще хранил мечту о справедливом мироустройстве и победе «нового человека»* с его святым стремлением к братству. У многих экспрессионистов жажда единения усугубляется чувством вины и ответственности за «собратьев» – голодных и отчаявшихся сограждан. Нередко вместо былой конфронтации между художником и обывателем («массой», «толпой») возникают идея сопричастности судьбам миллионов, ставших жертвами социальной несправедливости, и желание «воссоединиться» с ними в экстатическом порыве. Иллюзорность такой возможности в социально разделенном мире отражают более поздние произведения экспрессионизма, в частности, кинематограф: в «Метрополисе» (1926) Ф.Ланга* социальные антагонизмы, передаваемые через впечатляющую образность архитектурной символики (небоскребы богачей и подземные жилища бедноты), свидетельствуют о полной несостоятельности этой мечты. О том же говорят графика О.Дикса*, запечатлевшая горестный облик городской нищеты, рисунки К.Кольвиц*: ни богачи, ни нищие с «подвальными лицами» (Л.Рубинер*) не мечтают о братстве.

И все же расцвет экспрессионизма связан с переходом от чувства «я» к чувству «мы». Несмотря на неприятие вторгающейся в повседневность техники, она открывает новые возможности коммуникации, которые воспринимаются как фактор, все больше объединяющий людей, однако нравственное совершенствование сильно отстает от технологического прогресса, что рождает скепсис и убивает былой оптимизм: «горечь, горечь из экстатических уст» (И.Голль*).

Пьянящее предвкушение всемирного братства, на раннем этапе экспрессионизма подкрепленное верой в социальное совершенствование и справедливый миропорядок, отличает экспрессионизм от футуризма. Последний также не чужд своеобразного «чувства локтя», «мужского братства» (правда, понимаемых по-иному), но его характеризует националистическое стремление к власти, верность «элитам» и восторг перед техническими достижениями эпохи. Вера в «добро» сочетается у экспрессионистов с предощущением хаоса, раздробленности, изоляции человека во враждебном окружении, с пессимистическим предчувствием всеобщей катастрофы.

Исполнявшиеся на театральной сцене после отмены военной цензуры в 1917 экстатические пьесы молодых драматургов нередко были полны оптимизма и веры в преображение человека. Призывы к обновлению жизни, к миру без вражды какое-то время встречали самый благожелательный прием у зрителей, жаждавших после войны положительных эмоций. Мессианский императив преображения характерен и для «драмы возвещения»*, провозглашавшей поворот к новому, более гармоничному будущему, но сохранившей свойственную экспрессионизму раздвоенность между стремлением к обновлению и пессимистическими видениями. Если в одних произведениях возвещалось наступление эпохи всеобщего братства, в других воспроизводились пророческие видения гибели человечества, неспособного к искуплению собственной греховности и потому не достойного спасения.

Лит.: Hiller K. Der Aufbruch zum Paradies. München, 1922; 1973; Lammert E. Das expressionistische Verkündigungsdrama // Der deutsche Expressionismus. Göttingen, 1970; Hucke K.-H. Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik. Tübingen, 1980; Habereder J. Kurt Hiller und der literarische Aktivismus. Frankfurt a. M.; Bern, 1981; Korte H. Heilige Scharren // Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. Wien, 1984.

И.Млечина

«БРЕННЕР» («Der Brenner», «Светильник», Инсбрук, 1910–1954). Журнал, посвященный искусству и культуре. Издатель – Л. фон Фикер, сын историка Ю. фон Фикера. Выходил в собственном издательстве, один раз в две недели, с 1921 – в составе университетского издательства Вагнера в Инсбруке. Толчком к основанию журнала послужило знакомство Л. фон Фикера с южнотирольским поэтом и философом К.Даллаго. Среди сотрудников – Г.Тракль*, Т.Геккер, Ф.Эбнер, М. фон Эстерле. Первые два года существования «Б.» характер его публика-

ций определяла сконструированная Даллаго (под воздействием ницшеанской «философии жизни» и восточных учений) идеалистическая модель «чистого» («нового») человека: парии, который отвергает условности общества и руководствуется природной интуицией. Журнал сыграл большую роль в распространении экспрессионизма в Австрии, хотя сам Фикер и его сотрудники не были склонны причислять себя к экспрессионистскому движению, отмежевываясь прежде всего от его языковых экспериментов. «Б.» стремился расширить границы провинциального мира путем выдвижения на передний план проблем общечеловеческого звучания. Журнал быстро приобрел известность за пределами Австрии. В нем сотрудничали Р.Мюллер, М. фон Эстерле, Т.Дойблер*, О.Вайнингер, П.Шер, П.Шеербарт*, Г.Вагнер, П.Хатвани*, Ф.Лампль, М.Вид, Клабунд*. Характер публикуемых материалов определялся актуальными проблемами, порожденными войной, кризисным состоянием политики, науки, культуры, искусства и общества в целом. Очень скоро Фикер устанавливает связи с близкими по духу изданиями и творческими объединениями (Венский литературно-музыкальный академический союз, журналы «Руф», «Штурм»*, «Гердерблеттер»* и др.). Особые отношения связывают «Б.» с «Факелом» К.Крауса*. В «Б.» печатаются многие сотрудники этого журнала (А.Лос, А.Эренштейн*, Э.Ласкер-Шюлер*, П.Альтенберг, К.Б.Генрих, С.Фридлендер [Минона], Л.Э.Тезар). Публикации о самом Краусе неизменно носят характер панегириков. По приглашению «Б.» Краус неоднократно выступает в Инсбруке с публичными чтениями своих произведений. Поддержку журнала находят и молодые писатели, в том числе пражские экспрессионисты О.Пик*, братья Х. и О.Яновицы, В.Хаас. В то же время в самом Тироле журнал подвергался резкой критике за игнорирование традиционной тирольской культуры.

С 1912 с приходом в «Б.» Г.Тракля* и, в особенности, после безвременной гибели поэта журнал становится пропагандистом его творчества, способствуя стремительному росту популярности Тракля. Анимистическая религиозность антиклерикала Даллаго уступает место христианско-эсхатологическому зкзистенциализму Тракля. Его трагическая судьба призвана развенчать миф-утопию Даллаго о «чистом» человеке: ему на смену приходит поэт, страдающий во имя спасения человечества, искупления его грехов. Христианско-экзистенциалистская направленность журнала еще более усиливается с приходом в него в 1914 философа и публициста Т.Геккера, открывшего для немецкоязычных читателей экзистенциализм Киркегора. В эти годы «Б.» отводит также большое место интерпретации взглядов Достоевского и Стриндберга. В 1915 вместо журнала выходит альманах, посвященный памяти Г.Тракля. Он ознаменовал собой окончательный поворот к религиозно-философской католической ориентации.

В том же 1915, в связи с уходом Фикера в армию, издание журнала было прервано до 1919. Затем он выходит с периодичностью десять номеров в год, а с 1922 – как серия ежегодников. Мировоззренческую позицию по-прежнему определяют перешедший в 1920 из протестантизма в католицизм Т.Геккер и философ Ф.Эбнер. Журнал все больше отходит от освещения актуальных проблем современности, углубляясь в область философско-христианского морализирования. Опираясь на постулаты католицизма, журнал предписывает человеку неуклонное исполнение возложенной на него Богом экзистенциальной миссии. Литературный раздел представлен любовной и пейзажной лирикой тирольских авторов А.Зантера, Д.Зайлера, Й.Лейтгеба. В 1926 К.Даллаго уходит из журнала, который полностью утратил свои изначальные черты. Закономерным результатом эволюции основателя «Б.», Л.Фикера, стал в 1932 его переход в католицизм.

В 1938 после присоединения Австрии к нацистской Германии журнал был запрещен. В годы после II мировой войны Фикер выпустил три номера «Б.» (1946, 1948, 1954), в сущности представлявших собой аналитические мемуары, посвященные прежде всего памяти его главных фигурантов: К.Крауса, Г.Тракля, Т.Геккера.

Лит.: Stieg G. Der Brenner und die Fackel. Salzburg, 1976; Thieme K. Der «Brenner» in der Finsternis // Minotaurus. Dichtung unter den Hüfen von Staat und Industrie / Hg. A.Döblin. Wiesbaden, 1953; Untersuchungen zum «Brenner». Festschrift für Ignaz Zangerle. Salzburg, 1981; Klettenhammer S. «Der Scirocco ist kein Tiroler Kind und was uns im 'Brenner' vorgesetzt, ist alles eher als Tiroler Art». Die Zeitschrift «Der Brenner» 1910–1915// Expressionismus in Österreich / Hg. K.Amann, A.A.Wallas. Wien, 1994; Klettenhammer S., Wimmer-Webhofer E. Aufbruch in die Moderne. Die Zeitschrift «Der Brenner» 1910–1915. Innsbruck, 1990.

Т.Кудрявцева

БРЕХТ, БЕРТОЛЬТ (Brecht, Bertolt; полное имя Eugen Berthold Friedrich Brecht, 10.02.1898, Аугсбург – 14.08.1956, Берлин, ГДР) – немецкий драматург, поэт, прозаик, режиссер, теоретик театрального искусства. Родители родом из швабских крестьян, отец с 1914 – директор крупной бумажной фабрики. Начал литературную деятельность еще гимназистом, его первые стихи, эссе и рецензии публиковались в аугсбургской прессе, начиная с осени 1914. По окончании гимназии (1917) поступил на медицинский факультет Мюнхенского университета, весной 1918 был призван в армию, служил санитаром в аугсбургском военном госпитале; во время революционных событий в Баварии был избран в Аугсбургский совет рабочих и солдатских депутатов, сотрудничал в газете социал-демократической ориентации «Фольксвилле» («Volkswille», «Народная воля»).

Б. оставил непреходящий след во многих областях культуры XX в., но наиболее значительный вклад внес он в театральное искусство – как автор знаменитых пьес, обошедших театральные сцены всего мира, как режиссер-новатор, организатор и руководитель театральных коллективов, решительный реформатор сцены, теоретик и практик так называемого (по его терминологии) «эпического театра». Становление Б. как художника и мыслителя проходило в то время, когда экспрессионизм был наиболее громким и значительным художественным течением в Германии. Всегда подчеркнуто и вызываще самостоятельный в творческих решениях, он находился в сложных взаимоотношениях с практикой и, в особенности, с теоретическими взглядами экпсрессионистов, против которых, будучи по складу характера и творческим принципам логиком и рационалистом, не раз резко полемически выступал, так же как и против режиссерских идей М.Рейнгардта («кулинарного театра»). Вместе с тем, всегда умевший заимствовать в самых разных областях то, что казалось ему двигающим искусство вперед, он на протяжении всего творческого пути использовал открытия экспрессионизма в своем драматургическом и режиссерском творчестве.

Немецкие исследователи неоднократно отмечали сходство пристрастий молодого Б. с кругом интересов и предпочтений тех, кого экспрессионисты считали своими предтечами – среди них Вийон и Рембо, Достоевский и Гамсун, Ведекинд* и Бюхнер (бюхнеровский «Войцек», служивший образцом для многих экспрессионистов, в последующие годы стал для Б. примером подлинно современного мышления в драматургии). Раннему творчеству Б. несомненно присущи элементы поэтики экспрессионизма, сходные, однако, не с лирической патетикой драм В.Газенклевера* и Э.Толлера*, а с подчеркнуто безжалостной образностью ранних стихов Г.Бенна*. Оба они были медиками, и демонстративный жесткий натурализм в их ранних произведениях был подсказан, прежде всего, профессиональным опытом и общими настроениями эпохи, ломавшими прежние «идилические» эстетические каноны. Соединение отталкивающих физиологических подробностей, поданных крупным планом, с пафосными словами о величии человеческого духа характерно для экспрессионистской поэзии не только Бенна, но и для раннего Бехера, отчасти Ф.Верфеля*. «Баллада о мертвом солдате» («Legende vom toten Soldaten», 1918) Б. вызывает в памяти средневековые гравюры и мистерии на темы «плясок смерти», но также впрямую полемически ассоциируется с гротескным эпизодом в военном госпитале из пьесы Толлера «Преображение», где (в поставке К.Мартина*) сцена превра-

щалась в гигантское кладбище, где мертвецы подымались из могил, чтобы идти в бой за великую Германию и кайзера, а призраки-скелеты в ярком свете прожектора выстраивались в очередь за свидетельством о пригодности для отправки на фронт (Брехт: «И хоть солдат немного вонял, но для боя пригоден он»).

В раннем творчестве Б. экспрессионизм сказался больше в поэзии и в малой прозе, чем в драматургии. Его первая пьеса «Ваал» («Baal», первая редакция 1918, вторая 1919, третья 1926) отражает его трезвое, отчасти даже циничное мироощущение, контрастное по отношению к человеколюбивому пафосу и «прекраснодушию» экспрессионизма. Но сама пьеса, построенная как ряд в значительной мере самостоятельных эпизодов, насыщенная образами, одновременно и впечатляющими, и отталкивающими, обладает несомненным структурным сходством с экспрессионистской драматургией. В ритмике баллад, написанных героем пьесы, в избыточности мотивов порока и в нагнетании преступлений, в упоении нарушением всех христианских заповедей нетрудно почувствовать мессианский экспрессионистский пафос, хотя и с обратным знаком: поэт Ваал – тоже пророк, только не от Бога, а от Сатаны (пьеса полемически направлена против драмы Х.Йоста* «Одинокий», 1917); при этом Б. подарил беспутному герою пьесы свой поэтический талант (Ваал распевает брехтовские баллады). Драматург борется с экспрессионизмом, используя его выразительные средства и на его собственном поле. В духе экспрессионизма решен апокалиптический образ города и в пьесе Б. «Барабаны в ночи» («Trommeln in der Nacht», 1922), хотя в ней присутствует отрезвляющий иронический авторский комментарий: зловещая красная луна в финале оказывается безобидным уличным фонарем. Две постановки этой пьесы («Каммершпиле» в Мюнхене и «Дойчес-театер» в Берлине) были осуществлены О.Фалькенбергом, чья сценическая интерпретация пьесы Г.Кайзера* «С утра до полуночи» (1917) была одним из ранних примеров экспрессионизма в театральной режиссуре. Актер А.Гранах, играя в «Барабанах в ночи» главного героя в взвинченных трагических тонах, делал спектакль экспрессионистским в большей мере, чем это хотелось Б. (Ю.Баб: «Он играл возвращающегося на родину солдата, который в Африке разучился нормально разговаривать и теперь рвется к людям в молчаливом порыве, и безмолвие прорывается наконец в крике-рыдании»). Экспрессионистские мотивы (хотя и пародийно переосмысленные) слышны и в пьесе «В чаще городов» («Im Dickicht der Städte», 1927). В этих ранних пьесах, отчасти и в некоторых более поздних, Б. использует композиционную технику, сходную с приемами «драмы пути»* у Толлера, Кайзера, Газенклевера. Действие в них дробится на мелкие эпизоды, иногда даже не связанные между собой, хотя общая сюжетная линия, которой Б., драматург и режиссер, всегда придавал большое значение, и здесь уже прослеживается более четко, чем в экспрессионистской драматургии. Прием паратаксиса («нанизывания сцен») сближает Б. с его оппонентами.

Используя свойственные экспрессионизму приемы, драматург в то же время уже в ранних пьесах (как и в сборнике стихотворных баллад «Домашние проповеди», «Hauspostille», 1927) противопоставляет пафосу и исступлению трезвую остраняющую иронию, что можно рассматривать как зачаток «эффекта очуждения» в его режиссерской системе. Первые теоретические работы Б., подводящие к созданию теории «эпического», «неаристотелевского» театра, относятся к середине 1920-х. В это время он проявляет интерес к идеям «новой деловитости»* («новой вещественности»), увлекается социологией. Его отношение к экспрессионизму, в значительной мере потерявшему к этому времени свое влияние на публику, в эти годы (и в особенности позднее) ужесточается, но не становится односторонне-отрицательным.

В предисловии к сборнику экспрессионистских пьес «Воля драматурга» Б. резко отрицательно оценивает все экспрессионистское драматургическое творчество за излишнюю тенденциозность, «плоское» изо-

бражение человека. Но на рубеже 1930-х, в период написания так называемых «Lehrstücken», «учебных пьес» – («Говорящий да, говорящий нет», «Der Jasager und der Neinsager»; «Мероприятие», «Die Massnahme»; «Исключение и правило», «Die Ausnahme und die Regel»; все 1929–1930), Б. в пропагандистских целях использует плакатную, газетную лексику, подобную той, что использовали экспрессионисты «активистского» толка (Л.Рубинер*, Г.Кайзер, и др.). Б. сближал с ними подчеркнутый антипсихологизм, или, точнее, перенос интереса от психологии отдельной личности к психологии социальной, так же как и идея прямого агитационного действия, в частности, стремление превратить посетителей театра из пассивных зрителей в участников творческого процесса.

По-иному, чем в поэзии и драматургии, складывались отношения Б. с экспрессионизмом в его режиссерской практике. Первые постановочные опыты молодого режиссера относятся к началу 1920-х, когда руководителем театра «Каммершпиле» в Мюнхене был О.Фалькенберг, чем и объяснимо появление экспрессионистских приемов в брехтовских постановках «Жизни Эдуарда Второго Английского» (переработка трагедии Марло, Мюнхен, 1924), «Макбета» Шекспира (незавершенная работа, доведенная лишь до прогонов, 1924). Использование грима-маски, внимание к пластическим характеристикам, настойчивое стремление избежать не только помпезности и монументальности, но и красоты в традиционном понимании свойственно этим режиссерским работам Б. Заметны экспрессионистские черты и в монохромной, преимущественно черно-белой гамме при оформлении спектаклей художником-декоратором К.Неером, постоянным соратником Б.

После переезда в Берлин (1924) Б. некоторое время работал в литературном отделе «Дойчес-театер», но вскоре стал профессиональным литератором. Тем не менее, в созданном при этом театре экспериментальном объединении «Молодая сцена»* Б. поставил свою пьесу «Ваал». В постановке ощутимы черты экспрессионизма в цветовом, световом и в ритмическом решении, в стиле декораций К.Неера – на щитах художник изобразил персонажей, которые должны встретиться герою спектакля на жизненном пути, в манере карикатур Г.Гросса* и О.Дикса*. Последняя сцена спектакля (гибель героя) то ли пародировала, то ли воспроизводила мрачную атмосферу экспрессионистских кинофильмов. Ряд мизансцен спектакля «Трехгрошовая опера» («Dreigroschenoper», 1929), которым открылся «Театр на Шиффбауэрдамм», – тоже экспрессионистского происхождения (построение группы нищих у Пичема в начале спектакля, сцена в публичном доме и др). Молодые актеры театра Елена Вайгель, Оскар Гомолка, Петер Лорре не чурались интенсивных экспрессионистских красок (Лорре в дальнейшем стал актером экспрессионистского кинематографа).

В 1933 Б. эмигрировал, жил в Финляндии, Дании, Швейцарии, где ставились его пьесы (в их постановке сам он участия не принимал), в США. К проблеме экспрессионизма Б. вернулся в конце 1930-х, в связи с дискуссией в немецком эмигрантском журнале «Ворт» («Das Wort», «Слово», издавался в Москве), членом редакционной коллегии которого он был. Б. напомнил, что всегда скептически относился к мучительным поискам и «припадкам» экспрессионистов, но тут же добавил, что многому научился у них в сфере драматургической техники, прежде всего у Кайзера, Толлера и Гёринга*, упоминая при этом также имя Стриндберга*. Такие важнейшие для творческой судьбы Б. пьесы как «Солдат есть солдат», «Mann ist Mann», 1928, «Добрый человек из Сычуани», «Der gute Mensch von Sezuan», 1938–1942, поставлена 1943, «Карьера Артуро Уи», «Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui», 1942, поставлена 1958, в которых развернута острая критика экспрессионистских идей «доброго», «нового» человека, подтверждают эту самооценку.

В 1948 Б. вернулся в Германию (ГДР), где в 1949 создал театр «Берлинер ансамбль», («Berliner Ensemble»), которым руководил до конца своей жизни. Режиссерские работы, созданные им совместно с

Э.Энгелем, стали примерами нового «эпического театра», завоевывали успех зрителей и критики, триумфально участвовали в международных театральных смотрах (в том числе на гастролях в Москве). Новые постановочные принципы и новый стиль актерской игры, достижения режиссуры демонстрировали такие постановочные работы, как «Мамаша Кураж и ее дети» («Mutter Courage und ihre Kinder», 1949), «Господин Пунтилла и его слуга Матти» («Herr Puntilla und sein Knecht Matti», 1948), «Мать» («Die Mutter», 1951), «Кавказский меловой круг» («Der Kaukasische Kreidekreis», 1954), «Жизнь Галилея» («Leben des Galilei», 1957). В многочисленных откликах отмечалось новаторство Б. – драматурга и режиссера, указывалось при этом на его сложные, неоднозначные отношения с театром экспрессионизма. В работах зрелого Б., расчитанных на зрителя, пережившего II мировую войну, экспрессионистские черты вошли в обновленную сценическую и драматургическую лексику, превратились в приемы, яркие, броские и понятные аудитории. Признаки экспрессионистского художественного мышления заняли в преображенном виде свое место в богатом мире брехтовского творчества. Взаимоотношения эстетики Б. и эстетической системы экспрессионизма составляют до настоящего времени предмет исторического исследования, творческих и теоретических дискуссий.

Соч.: Gesammelte Werke in 20 Bdn. und 2 Supplementbdn. Frankfurt a. M., 1967–1969; Театр. Т. 1–5. М., 1963–1965; О литературе. М., 1967.

Лит.: Brechts Dramen: Neue Interpretationen / Hg. W.Kinderer. Stuttgart, 1984; Bronnen A. Tage mit Bertolt Brecht. Frankfurt a. M., 1960, 1990; Hecht W. Brecht. 2. durchgesehene und ergänzte Ausgabe. Berlin, 1984; Mittenzwei W. Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit dem Welträtseln. 2 Bde. Berlin; Weimar, 1986; Der verborgene Brecht. Zürich, 1997; Фрадкин И. Бертольт Брехт. Путь и метод. М., 1965; Б.Брехт. Библиографический указатель. М., 1969; Брехт и художественная культура XX века. М., 1999.

Г.Макарова

БРОД, МАКС (Brod, Max, 27.05.1884, Прага, Австро-Венгрия – 20.12.1968, Тель-Авив, Израиль) – австрийский писатель, философ, театральный и музыкальный критик, переводчик и композитор. Вырос в еврейской семье, пустившей корни в Праге еще в XVI в. В детстве и юности страдал тяжелым искривлением позвоночника (кифоз), борьба с болезнью помогла ему сформулировать один из главных мировоззренческих тезисов: человек должен и может преодолеть неизбежные в жизни страдания и несчастья. В 1902 поступил в Пражский университет, где сблизился с Ф.Кафкой* (оба учились на юридическом факультете), став его близким другом, а впоследствии душеприказчиком, издателем и биографом. В 1907 защитил диссертацию и до 1924 работал в главном почтовом управлении в Праге, в 1924–1928 работал референтом по вопросам культуры в президиуме Совета Министров Чехословацкой республики.

Литературное наследие Б. огромно и на сегодняшний день труднодоступно: с 1906 он издал около ста книг (включая философскую эссеистику и критику), многие сотни работ опубликованы в газетах, журналах и сборниках. Начало его творческой и мировоззренческой эволюции (до 1909) связано с увлечением Шопенгауэром, Ницше и Флобером: Б. проповедует так называемый «индифферентизм» («Indifferentismus»), отрицающий партийную и политическую предвзятость писателя и осознанную активную жизненную позицию. Однако именно произведения этого периода выдвинули Б. в число зачинателей экспрессионизма: сборники новелл «Смерть мертвым!» («Tod den Toten!», 1906), «Эксперименты» («Experimente», 1907) «оказали огромное влияние на берлинских экспрессионистов» (Ш.Бауэр). В кругу журнала «Акцион»* был восторженно принят его первый роман «Замок Норнепюгге. Роман одного постороннего» («Schloss Nornepygge. Roman eines Indifferenten», 1908), воссоздающий символические этапы жизни подчеркнуто пассивного главного героя (искатель приключений, Дон Жуан, обыватель, отшельник, император), в конце концов находящего убежище в смерти. Для К.Хиллера* и его кружка роман стал знаковым: молодое поколение видело

в нем не столько «индифферентность», сколько одиночество героя, его «выброшенность» из сферы общественных интересов и ценностей, и такое восприятие было выражением общего настроения – даже если главный герой плыл по течению жизни, не помышляя о бунте. По наблюдениям А.Бизе, Б., «экспрессионист по рождению», «соединил в себе ярого фанатика "идеи всемирного братства" и непримиримого, в интересах торжества идеи, чудовищно жестокого практика, что стало весьма типичным не только в политике и практике большевизма и фашизма, но и олицетворяет сам дух современной политики, оказывая тем самым огромное влияние на весь мир» (1930). Эта характеристика во многом справедлива и по отношению к поэзии Б., изданной в сборниках «Путь влюбленного» («Der Weg des Verliebten», 1907), «Дневник в стихах» («Tagebuch in Versen», 1910), «Высота чувства» («Die Höhe des Gefuhls», 1910), «Обетованная земля» («Das gelobte Land», 1917), «Книга любви» («Das Buch der Liebe», 1921). Его стихи «выражают противоречия между эросом и духом, между радостным переживанием природы и страданиями и надеждами нашего времени. Девиз Брода: "Жертвуй собой, помогай, без благодарности, без удовлетворения"» (Ф.Леннарц). В жизни готовность Б. прийти на помощь сказалась и в той поддержке, какую он оказал не только Ф.Кафке, чей талант он распознал первым и всю свою жизнь пропагандировал, но и многим другим (Ф.Верфелю*, Ф.Яновицу*, Я.Гашеку, Л.Яначеку и др.).

В 1909–1910 Б. слушал лекции М.Бубера в Праге, под его влиянием углубился в иудаизм и с 1913 стал открытым сторонником сионизма, не отказываясь, однако, от взрастивших его австрийской, немецкой и чешской культур. Этот свой шаг Б. подробно обосновал в книге «Язычество, христианство, иудаизм» («Heidentum, Christentum, Judentum», Bd. 1–2, 1921), где язычество отвергается как религия целиком посюсторонняя, христианство – как целиком трансцендентальная, а преимущества иудаизма видятся в том, что он будто бы стремится к осуществлению высших начал в самой реальности, в чем можно увидеть перекличку с экспрессионизмом, по-своему стремившимся создать новое человеческое братство.

В романах и новеллистике Б. можно выделить прозу с исторической и любовной интригой. Многочисленные любовные романы, где связь с экспрессионизмом более очевидна, открывает «маленький роман» «Чешская служанка» («Ein tschechisches Dienstmädchen», 1909), в котором эротическое переживание пробуждает в герое-мечтателе деятельную силу, но ее хватает ненадолго и герой терпит поражение. В романе «Любовь с богиней» («Liebe mit einer Göttin», 1923) безумная страсть приводит героя к бессмысленной ревности и к убийству. Наибольшим успехом из этой серии пользовался роман «Женщина, по которой мы тоскуем» («Die Frau, nach der man sich sehnt», 1927), где любовная страсть, занимая все мысли действующих лиц, мешает их практической деятельности. Во всех этих произведениях превалируют художественные стереотипы, несмотря на то, что психологически темы разработаны вполне убедительно. Больший интерес представляют некоторые из исторических романов, например «Путь Тихо Браге к Богу» («Tycho Brahes Weg zu Gott», 1916), который многие считают наиболее значительным произведением Б., «Ройбени, князь иудейский» («Reubeni, Fürst der Juden», 1925) и «Галилей в застенках» («Galilei in Gefangenschaft», 1948), составившие трилогию «Борьба за истину» («Kampf um Wahrheit»). Эти и другие многочисленные исторические романы Б. написаны скорее в духе критического реализма XX века, чем экспрессионизма.

До 1939 Б. был ведущим литературным и театральным критиком в газете «Прагер тагблатт» («Prager Tagblatt», «Пражская ежедневная газета»), соучредителем и вице-президентом Еврейского национального совета в Чехословацкой республике; в 1939 эмигрировал в Палестину, до 1945 заведовал литературной частью ведущего театра в Тель-Авиве и до конца жизни продолжал активную творческую деятельность.

После смерти Ф.Кафки (несмотря на высказанную в завещании просьбу уничтожить все неопубликованное из его наследия) Б. постепенно издал все попавшие к нему рукописи, дневники и письма, а также написал биографию Кафки и ряд специальных работ о нем; без этих публикаций современное кафковедение было бы немыслимо.

Соч.: Sozialismus im Zionismus. Wien, 1920; Heinrich Heine. Amsterdam, 1934; Rassentheorie und Judentum. Wien, 1934; Franz Kafka. Prag, 1937; Das Diesseitswunder. Tel Aviv, 1939; Armer Zizero. Roman. Zürich, 1955; Streitbares Leben. München, 1960; Über Franz Kafka. Frankfurt a. M., 1966; Der Prager Kreis. Autobiographie. Stuttgart, 1966; Реубени, князь Иудейский. Л., 1927, 1928; О Франце Кафке. СПб., 2000.

Лит.: Pazi M. Max Brod. Werk und Persönlichkeit. Bonn, 1970; Max Brod. 1884–1984. Untersuchungen zu Max Brods literarischen und philosophischen Schriften. Hg. M.Pazi. New York, 1987; Bursch C.E. Max Brod im Kampf um das Judentum. 1992.

А.Гугнин

БРО́ННЕН, АРНОЛЬТ (Bronnen, Arnolt, псевдоним; настоящая фамилия: Броннер, Bronner; псевдоним также: А.Х.Шелле-Нёцель, A.H.Schelle-Noetzel, 19.08.1895, Вена – 12.10.1959, Берлин) – австрийский драматург, прозаик, эссеист. Сын писателя Ф.Броннера. Изучал германистику и юриспруденцию в Вене; в 1915 был призван на военную службу и с 1916 по 1919, после тяжелого ранения, находился в итальянском плену. В 1920 переехал в Берлин, где с 1922 занимался творческой деятельностью и недолго сотрудничал с Б.Брехтом*. Помимо работы в театре и кино, Б. активно выступал на радио, перспективы и силу воздействия которого оценил уже тогда; ему принадлежат заслуги в создании и разработке жанра радиопьесы, позднее он участвовал в первых опытах на телевидении. К концу 1920-х Б. все заметнее стал склоняться к правому экстремизму, а потом и нацизму, особенно после знакомства с Геббельсом, высоко оценившим его националистический роман «О.С.» – «Верхняя Силезия», («O.S.» – «Oberschlesien», 1929).

Б. причисляют к «опоздавшим» экспрессионистам: родившийся на несколько лет позже большинства известных его представителей, он не успел вступить на литературную стезю до I мировой войны, хотя наброски некоторых его ранних произведений относятся к 1914. Его пьеса «Отцеубийство» («Vatermord», поставлена в 1922, режиссерские ремарки написаны Б.Брехтом), несущая на себе следы влияния «Сына» В.Газенклевера*, появилась на сцене в то время, когда экспрессионистская драматургия уже в основном отошла от темы «отцов и детей»*. Тем не менее, пьеса, проникнутая отвращением к буржуазной среде, соединяющая элементы натурализма, фрейдизма (в его упрощенно-тривиальной трактовке) и экспрессионистской «драмы возвещения»*, нашла бурный отклик. Эта трагикомедия бюргерского бытия близка экспрессионизму прежде всего центральным конфликтом и взвинченностью интонации. Подобно герою Газенклевера, и сам автор, и его главный персонаж задыхаются от ненависти к «старикам»; в сходных тонах передается и обстановка «домашнего ада». Убийство отца герой совершает частично как акт самообороны, частично в порыве бурной экзальтации, под влиянием матери, пробуждающей в нем сексуальные инстинкты. Бытовые сцены, написанные диалектально окрашенным языком, все заметнее переходят в соединение яви и сна, в фантасмагорию, передающую анархическое отчаяние и невозможность примирения со старшими, что и приводит к катастрофической развязке.

Столь же экстремальна по интонации и пьеса «Рождение молодежи» («Die Geburt der Jugend», поставлена 1922). Соединением эротизма и брутальности она предвосхищает «новый театр» середины XX в. (А.Арто, Ж.Жене). В результате «восстания» группы гимназистов против учителей – сыновей против отцов – старшие оказываются растоптанными морально и физически, а опьяненная «победой» молодежь предается видениям будущей свободной и прекрасной жизни. «Революционная акция» сопровождается чем-то вроде бунта плоти, предвещающего будущую «сексуальную революцию». Эле-

менты мессианства, характерные для экспрессионизма, не соединяются у Б., в отличие от многих его коллег, с идеей общественных перемен. В манифесте «Искусство молодых» («Die Kunst der Jugend», 1922) он теоретически обосновал изображенный им в драме мятеж молодежи: молодость для него равнозначна самой жизни, творческому началу, это в то же время и период невыносимых страданий: «быть молодыми – это ад». В своем отношении к миру «взрослых» Б. еще более непримирим, а его персонажи ведут себя агрессивнее, чем в пьесах других экспрессионистов, первыми подымавших тему «отцов» и «сыновей».

В пьесе «Эксцессы» («Die Exzesse», 1923), декорированной под «народное зрелище», стилистика экспрессионизма еще заметнее соединяется с натуралистическим и в то же время символическим началом, что наиболее отчетливо проявляется опять же в демонстрации жестокости и в грубых сексуальных сценах.

Премьера «Эксцессов» на сцене «Юнге бюне»* берлинского Лессинг-театра обернулась скандалом, что способствовало популярности Б.; скандальность входит в плоть его драматургии. Б. стал одним из наиболее перспективных драматургов, надеждой послевоенного немецкого театра. С 1922 в течение четырех лет в Германии было поставлено семь его пьес, в том числе «Анархия в Силиане» («Anarchie in Sillian», 1924), «Каталаунская битва» («Katalaunische Schlacht», 1924) и «Рейнские мятежники» («Rheinische Rebellen», 1925).

С экспрессионизмом связан, в сущности, только ранний этап творчества Б. Последнее его произведение, в котором еще чувствуется стилистика экспрессионизма, – «Поход к Восточному полюсу» («Ostpolzug», 1926), где вновь возникает мотив отцеубийства. Брехт считал эту «монодраму» (с подзаголовком «Александр») ранним примером «эпического театра». Здесь не просто совмещаются, но и искусно сливаются два плана: Александр – одновременно античный герой (с детства интересовавший Б.) и современный человек; история похода Александра Македонского на Восток, где он гибнет, дублируется в изображении английской экспедиции в Гималаи, где современный Александр, авантюрист, мечтающий покорить Эверест, добивается своей цели и торжествует. Монологи, в которых оба Александра как бы перебрасываются репликами, еще сохраняют, как и все действие, экспрессионистскую напряженность.

Комедия «Репарации» («Reparationen», 1926) построена как аллегория, отклик на недавние политические события: выплату репараций по Версальскому договору, инфляцию, захват Рурской области. Вновь Б. сочетает гротескную общественную критику, эротические мотивы, элемены ярмарочного балагана и весьма худосочную символику. В пьесе явно ощутим все более углубляющийся разрыв с эстетическими принципами экспрессионизма.

Хотя человеческое «я» Б. понимал прежде всего как «столкновение сексуальных планетоидов», он не смог пройти мимо общественно значимых тем того времени, но интерпретировал их в гротескно-сатирическом ключе. Вмонтированная в его тексты пролетарско-социалистическая фразеология свидетельствует о стремлении отреагировать на социальные конфликты современности. Сатирически изображая спекулянтов и мошенников, колеблясь в своем отношении к большому городу и техническому прогрессу между полным неприятием и экзальтированным восторгом, он так или иначе выводил свое раннее творчество за пределы более всего волнующей его интимной сферы человеческой жизни, передаваемой в грубоватой стилистике «черного экспрессионизма». Эклектическая смесь неонатурализма, фрейдизма, экспрессионистских приемов и лозунгов, а также балаганного начала реализуется в бешеном ритме сменяющих друг друга сцен и персонажей. «Злобу дня» его зрелищный театр нередко трансформировал в духе старинных ярмарочных представлений.

В 1933–1934 Б. работал на киностудии «УФА», в литературно-драматической редакции Имперского радио, в последующие четыре года – был руководителем программ на телевидении. Однако постепенно в его

отношениях с нацистами наступило охлаждение; разрыв завершился исключением из Имперской палаты письменности и запретом заниматься писательской деятельностью. В 1943 под угрозой ареста он уехал в Гойзерн (Верхняя Австрия), где в 1945 стал бургомистром. С 1945 по 1950 был редактором культурного раздела газеты «Нойе цайт» («Новое время», Линц), с 1951 работал в Вене. В 1955 переехал в Восточный Берлин, где выступал как публицист и театральный критик (газета «Берлинер цайтунг»).

Об истории своего становления как художника, своем отношении к экспрессионизму, о своих ошибках и заблуждениях Б. рассказал в автобиографической книге «Арнольт Броннен дает показания» («Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll», 1954).

Соч.: Die Septembernovelle, 1923; Napoleons Fall. Novelle. 1924; Film und Leben Barbara la Marr. Roman. 1928; Michael Kohlhaas. Schauspiel. 1929; Tage mit Bertolt Brecht. 1960.

Лит.: Wiegel H. Unternehmen Vatermord. Bemerkungen über den Schriftsteller Arnolt Bronnen // Der Monat 6. 1953–54; Csokor F.Th. Epitaph für Arnolt Bronnen // Wort in der Zeit 5, 1959; Ruhle G. Theater für die Republik 1917–1933. 1967; Schroder J. Arnolt Bronnen // Expressionismus als Literatur / Hg. W.Rothe, 1969; Klingner E. Arnolt Bronnen. Werk und Wirkung. 1974; Schurer E. Die nachexpressionistische Komödie // Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik / Hg. W.Rothe. 1974; Knapp G.F. Die Literatur des deutschen Expressionismus. 1979.

И.Млечина

БРУ́КНЕР, ФЕРДИНАНД (Bruckner, Ferdinand, псевдоним с 1925; настоящее имя Теодор Тагер, Teodor Tager, с 1928 изменено на Tagger, 26.08.1891, София, Болгария – 5.12.1958, Западный Берлин.) Австрийский поэт, драматург, издатель, театральный деятель. Сын австрийского банкира еврейского происхождения и француженки. Детство и юность провел в Вене, Граце и Берлине. В 1909–1912 изучал композицию и исполнительское искусство в Парижской консерватории; с 1912 учился в Венском университете, занимался журналистикой, писал статьи о современной французской и австрийской музыке. Установил контакты с берлинскими экспрессионистами с 1915. Б. считал своим учителем К.Штергейма*, влияние стиля и идей которого прослеживается во всем его творчестве до 1925. Первая книга Б. включала два эссе – «Об обете войны и требованиях к миру» и «Утренняя заря социальности» («Von der Verheißung des Krieges und den Forderungen an den Frieden». «Morgenröte der Sozialität». Berlin, G.Müller 1915). С 1917 по 1919 Б. издавал экспрессионистский журнал «Марсий» («Marsyas»). Журнал отличался очень высоким художественным уровнем, издавался на дорогой бумаге тиражом 235 экземпляров, выходил 1 раз в два месяца (издательство Г.Хохштим). В «Марсии» удалось собрать очень значительные имена – там публиковались работы таких писателей и художников, как П.Адлер*, М.Брод*, Ф.Верфель*, Г.Зиммель, Ф.Кафка*, Г.Ландауер, О.Лёрке*, Р.Шикеле*, К.Эдшмид*, А.Эренштейн* и Р.Гроссман, П.Клее, А.Кубин*, В.Лембрук*, Г.Майд, М.Пехштейн*, Э.Шарфф. К.Штергейм издал здесь одно из самых знаменитых своих полемических эссе, «Гете» (1917, № 2). Сам Б. опубликовал в журнале вступительное эссе к первому номеру, «Марсий и Аполлон», и главу из неоконченного романа «Юная девушка». Журнал Б. был тесно связан с издательством Х.Хохштима в Берлине, выпустившего большую часть его экспрессионистских сочинений в 1917–1918, в том числе сборника стихов «Господь в туманах», («Der Herr in den Nebeln». Berlin, 1917). Второй сборник, «Разрушенный Тассо» («Der zerstörte Tasso», Leipzig 1918), вышел в экспрессионистской серии «Страшный суд». Кроме того, Б. писал новеллы («Полнота сердца», «Die Vollendung eines Herzens», 1917, и «На улице», «Auf der Straße», Вена, 1920), манифесты и полемические эссе («Новое поколение. Программное сочинение против метафоры», «Das neue Geschlecht. Programmschrift gegen die Metapher», 1917, и «О смерти», «Über den Tod», 1917). В 1920 были изданы две его комедии, «Гарри» и «Аннет», под общим названием «1920 или Комедия о конце света» («1920 oder Die Komödie vom Untergang

der Welt»), поставленные порознь в Галле и Вене в том же году. Некоторые экспрессионистские пьесы Б. 1920-х не сохранились, известно, что они ставились в Германии и Австрии, хотя и без большого успеха. В 1922–1927 годах вместе с женой Б. руководил берлинским театром «Ренессанс». Он публиковал статьи во многих экспрессионистских периодических изданиях (Der Anbruch, Die weißen Blätter, der Friede, Pan и др.)

Несмотря на заметную роль в экспрессионистских кругах, как писатель Б. не отличался оригинальностью и большим успехом не пользовался. Его истинное дарование раскрылось в период распада экспрессионизма, когда использовав опыт экспрессионистской поэтики, Б. создал особый тип психологической драмы. Тематически она отвечала экспрессионистской проблематике, изображая характерного лирического героя экспрессионистской поэзии – дисгармоничного, резко противопоставленного бюргерской «норме», увиденного сквозь призму учения Фрейда и обладающего той же интенсивностью переживания, витальностью, что и персонажи известных экспрессионистских драм. Тем не менее, пьеса «Болезнь юности» («Die Krankheit der Jugend», 1925) одновременно знаменует отход от экспрессионизма. В ней полностью отсутствуют черты утопии, нет и пафоса. По трезвости взгляда на действительность драма стоит ближе к складывающейся тогда «новой деловитости». Небывалый европейский и, в особенности, парижский успех Б. основан отчасти на том, что он сумел вовремя предложить новый стиль драматургии, осознав недостаточность изобразительных средств и форм драматургии экспрессионизма. (Кроме того, интерес к «новому» автору Б. много лет умело подогревался и загадкой его псевдонима, не известного даже близкому окружению.) Используя прием монтажа, применяя симультантное действие на многоуровневой сцене («Преступники», 1928), фрагментарность, Б. продолжил обновление «техники драмы». Реалистичная «деловитость» сочетается с прежними экспрессионистскими чертами, эмоциональным пафосом и экстатическим напряжением чувств. В какой-то мере сохраняется и проблематика, и экспрессионистский тип героя. Мировой популярности Б. способствовали драмы «Елизавета Английская», 1929, и антифашистская пьеса «Расы», 1933. С 1933 жил в эмиграции. С 1936 жил в США, был сопрезидентом «Союза немецко-американских писателей». В исторических драмах и переработках античных сюжетов, которыми он преимущественно занимался в эти годы, экспрессионистские корни ощущаются все меньше. После войны жил в Западном Берлине.

Соч.: Dramatische Werke. Bd. 1–2. Berlin, 1948; Dramen. Wien; Köln, 1990.

Лит.: Lehfeldt Ch. Der Dramatiker Ferdinand Bruckner. Göppingen, 1975; Trilse J.Ch. Ferdinand Bruckner // Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts: Einzeldarstellungen / unter Leitung von H.Haase und A.Madl. 2.erg. Aufl. Berlin, 1990; Mann O. Exkurs über F.B. // Deutsche Literatur im 20.Jh. Strukturen und Gestalten. Bd. 1. Heidelberg, 1961; Gros F. L'oeuvre Lyrique de Teodor Tagger // Revue d'Allemagne. Strasbourg 1980.12; Vogelsang H. Österreichische Dramatik des 20. Jh. Wien, 1981; Engelhardt D. F.Bruckner als Kritiker seiner Zeit. Aachen, 1984; Horner K. Möglichkeiten und Grenzen der Simultandramatik. Frankfurt a. M.; Bern, 1986.

О.Асписова

«БРЮ́ККЕ» («Die Brücke», «Мост») – объединение немецких художников, возникшее в Дрездене летом 1905, первая коллективная манифестация экспрессионизма в европейском изобразительном искусстве. Инициаторами были студенты архитектурного факультета Высшей технической школы в Дрездене Э.Л.Кирхнер*, К.Шмидт-Ротлуф*, Э.Хеккель* и Ф.Бляйль, выступившие с требованием радикального обновления академической системы изобразительного искусства. Текст программного манифеста «Б.» содержал по существу призыв к коренной реформе действительности: «С верой в развитие и в новое поколение созидающих мы взываем ко всей молодежи, и как ее представители, несущие в себе будущее, хотим свободно жить и творить вопреки все еще благоденствующим старым

силам. Нашим товарищем станет каждый, кто искренне и непосредственно станет выражать то, что побуждает его к творчеству». Название объединения предложил Э.Хеккель, лидером и идеологом группы стал Э.Л.Кирхнер.

Первое поколение экспрессионистов ориентировалось на возрождение и современное истолкование корней и духа старого немецкого искусства. В «Хронике художников объединения "Б."» (1913) Кирхнер перечислил следующие культурно-исторические «опорные точки» творческих поисков объединения: искусство позднего немецкого Средневековья XV – начала XVI в. (печатная графика Л.Кранаха и Б.Бехама) и культовая негритянская пластика (в том числе деревянная скульптура из Полинезии, представленная в Этнографическом музее в Дрездене). Известно также о раннем (1898) увлечении Кирхнера гравюрами А.Дюрера и постоянном интересе мастеров «Б.» к японской цветной гравюре XVII–XVIII вв. В «Хронике» упоминается также искусство этрусков, а из явлений современного искусства – живопись и графика датчанина Э.Нольде*, чье «фантастическое своеобразие прозвучало живительной нотой в деятельности "Брюкке"». В действительности, решающим оказалось воздействие европейской живописи конца XIX – начала XX в., особенно полотен Ван Гога*, Гогена, Сезанна и Мунка*; другими импульсами послужила живопись Дега, Тулуз-Лотрека и Сёра. В 1903 Кирхнер в течение двух семестров стажировался в Учебной мастерской свободного и прикладного искусства в Мюнхене у Г.Обриста – одного из первых энтузиастов беспредметной формы в новейшем изобразительном искусстве.

Система художественного мышления мастеров «Б.» сложилась вначале в ранней печатной графике второй половины 1900-х (гравюра на дереве и литография). Радикально было пересмотрено пространство в рисунке, лишенное отныне визуальной глубины и намечаемое плоскостными «планами» или «фризами», нередко с соблюдением законов обратной перспективы. Изображаемый предметный мир превращался в условную проекцию реальности, подчиненную идее «простых форм» – предельно обобщенных и почти зашифрованных обыденных предметов-«знаков», составляющих окружение человека. Линия контура и цветовое пятно при этом оказываются как бы самоценной ипостасью натуры и тяготеют к перерождению друг в друга, настолько они лаконичны и самостоятельны как элементы композиции. Свет и светотень как формообразующие средства полностью исключались; их функцию перенимал цвет, одновременно становившийся чисто духовным компонентом изображения. В палитре мастеров «Брюкке» преобладают насыщенные желтый, синий и красный цвета, контрастное звучание которых не ослабевает по мере движения в глубь композиции. Рождаемая подобным образом цветовая перспектива, при всей ее условности, была рассчитана и на чувственное восприятие (желтый цвет способствует сближению, синий – разъединению пространственных планов картины).

В живописи художников «Б.» эти приемы получали еще большую экспрессивную силу воздействия. Индивидуальный почерк К.Шмидт-Ротлуфа («Прорыв запруды», 1910), а также Э.Нольде («Тропическое солнце», «Tropensonne», 1914) строился на «экстатической» цветовой концепции пейзажа; у Э.Л.Кирхнера – на ощущении «агрессивности» пространства городской площади или улицы («Потсдамская площадь», 1914). Манера Э.Хеккеля запоминается чувством строжайшей самодисциплины, предпочтением «контекста формы», то есть полифункциональностью любого ее элемента («Хрустальный день», 1913). Каждый такой метод утверждался спонтанно как единственно адекватный стихии мироощущения художника. Картины, считал Кирхнер, «являются не изображением определенных предметов или существ, но самостоятельными организмами из линий, плоскостей и красок, которые лишь в той степени соответствуют природным формам, в какой это необходимо, чтобы сохранялся ключ для понимания» («Заметки о жизни и работе», 1931).

С формальной стороны живописная система «Б.» казалась близкой системе французских фовистов конца 1900-х, в аспекте же воздействия на зрителя – прямо противоположной, в чем сказывались различия мировоззренческих платформ. Экспрессионистское полотно почти с неизбежностью заключало в себе, в той или иной мере, чувство духовного дискомфорта художника (Кирхнер, Хеккель) либо его мистического транса в момент контакта с природой (Нольде, Шмидт-Ротлуф).

Декларируя в манифесте активность своих общественных позиций, художники «Б.» программно исключали социальный подтекст в своем искусстве. «Невозможно построить произведение только на законах и на сюжете, – писал Кирхнер. – Чувственное удовольствие от увиденного является изначальным источником всего изобразительного искусства» (Из неопубликованной при жизни статьи 1919).

В период деятельности группы «Б.» (1905–1913) состоялось девять ее выставок в Дрездене, Берлине, Хемнице, Гамбурге и Мюнхене, получивших громкий резонанс и преимущественно негативное освещение в прессе. Начиная с 1907, каждая такая выставка функционировала как передвижная, что значительно усиливало реформаторские позиции «Б.» в современном искусстве. Той же цели служили ежегодные издания папок с рисунками (с 1909 они посвящались персонально К.Шмидт-Ротлуфу, Э.Л.Кирхнеру, Э.Хеккелю, М.Пехштейну*).

В 1909 объединение покинул Ф.Бляйль. Новыми его членами становились в отдельные годы финский художник А.Галлен-Каллела и швейцарец К.Амит (оба в 1906), датчанин Э.Нольде (1906–1907), немецкие живописцы М.Пехштейн (1906–1912), Ф.Нолькен (1907) и О.Мюллер* (1910–1913). В 1910 художники «Б.» на короткое время стали членами оппозиционного «Нового Берлинского Сецессиона» в знак протеста против предвзятого отношения жюри «Берлинского Сецессиона» к полотнам М.Пехштейна и Э.Нольде.

Роспуск группы «Б.» объективно назрел в 1913. Заявленная художественная программа объединения практически была осуществлена, сама же идея коллективных творческих установок начинала сковывать талантливых, набиравших индивидуальный творческий опыт мастеров.

Историческая роль «Б.» оказалась очень весомой для истории немецкого изобразительного искусства XX в. С появлением этого объединения Германия и ее национальное искусство в значительной степени преодолевала свое хроническое отставание от темпов общеевропейского культурного процесса. Хронологически первые выставки «Б.» оказывались даже несколько опережающими выступления фовистов в Париже и столь же нацеленными на разрыв с художественными традициями импрессионизма и модерна. В корне переосмысливая, как и А.Матисс, М.Вламинк, Р.Дюфи, понимание пространства и цвета в картине, Кирхнер и его единомышленники подспудно имели целью не витальные и декоративные тенденции поиска, а интонацию трагедийного визионерского самовыражения, философски емкого и остро актуального в канун европейских катаклизмов 1910-х. Вместе с тем, художники «Б.» оказались в большей изоляции: их лидеры принципиально избегали прямых контактов с мастерами парижского авангарда и даже самих поездок в Париж (одним из мотивов исключения М.Пехштейна из членов группы в 1912 стала его активность в таких контактах и участие в выставках других объединений). Сказывалась завышенная оценка Кирхнером и его друзьями собственной новаторской роли, а также «почвенная» подоплека их мировоззрения. «Романец добивается своей формы из объекта, из природной формы... Германец творит свою форму из фантазии, из внутреннего видения, а форма видимой природы для него только символ» (Л.Кирхнер).

В итоге явление «Б.» при всей его целостности и несомненных достижениях осталось прежде всего национальным, в отличие от «Дер блауэ райтер» с его широким международным резонансом. За пределами Германии влияние «Б.» прослеживалось преимущественно в германоязычных странах и

в странах Скандинавии в 1910–1920-е, а также в искусстве отдельных стран Восточной Европы после II мировой войны.

Лит.: Buchheim L.G. Die Künstlergemeinschaft Brücke. Thübingen, 1956; Myers B.S. The German expressionists. New York, 1957; Journal de l'Expressionnisme. Geneve, 1983; Jähner H. Künstlergruppe Brücke. Berlin, 1984; Экспрессионизм. Сб. статей / Под ред. Н.Радлова. Пг.; М., 1923; Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство. М., 1966.

Ю.Маркин

«БУНТ» («Bunt», Познань, 1918–1922) – объединение новаторски настроенных польских художников и поэтов, действовавшее под сильным влиянием экспрессионистской риторики. В интерпретации радикального крыла группы ее название связывалось с идеологией активизма* и анархизма. В то же время лидером «Б.» был Е.Гулевич*, отождествлявший (вслед за С.Пшибышевским) теософию с сутью экспрессионизма. Среди членов-основателей группы: ее главный теоретик А.Бедерский*, художники Ян Ежи Вронецкий, Август Замойский, С.Кубицкий*, Маргарита Шустер, В.Скотарек*, Стефан Шмай. Позднее присоединились Артур Мария Свинарский, Ян Паненский, Стефан Найграновский, Зигмунт Шпингер, а также литераторы Аркадий Фидлер, Зенон Косидовский и др.

Первой выставке «Б.» (март 1918), вызвавшей громкий скандал, сопутствовал специальный номер журнала «Здруй»* со стихами, манифестами и репродукциями работ членов группы. Идейное обоснование принятого направления состоялось на страницах последнего номера «Здруя» за 1918, где был опубликован польский перевод программного текста В.Кандинского* «К вопросу о форме» («Über die Formfrage») с комментариями Е.Гулевича. «Б.» и далее действовал в тесной связи со «Здруем», используя его для пропаганды своих достижений (однако не злоупотребляя программотворчеством: следующая теоретическая статья появилась лишь в 1920). Поддерживались контакты с родственными немецкими художественными объединениями, особенно с журналами «Акцион»* и «Штурм»*, на опыт которых опирался «Б.». В июне и октябре 1918 выставка «Б.» была перенесена из Познани в Берлин и Дюссельдорф. Проводились совместные акции с формистами (формизм*) (выставки в Познани, 1919, Кракове, 1920) и группой «Юнг идиш»* (Познань, 1920).

«Б.» ратовал за «духовный интернационализм», стремясь к апофеозу жертвенной борьбы, братства, общечеловеческой солидарности. Ценилось «биенье ритма жизни» (Бедерский), художественное многоцветье в соответствии с немецким значением двуязычного названия группы (bunt – «пестрый»). В действительности и графика, и скульптура, и архитектурные проекты участников объединения были близки по языку, выражавшему экстремальные психические состояния, взрывчатость текущего момента. Преобладали жесткие, напряженные формы и объемы, тяготеющие к абстракции структуры с сильно подчеркнутым контуром, контрастно организованный «хаос» острых зигзагов, ломаных и вьющихся линий и геометризованных пятен.

Попытка Е.Гулевича навязать крайнюю мистическую ориентацию всей группе привела к ее скорому распаду. Фактически она перестала существовать уже в 1920, но еще в 1922 художники группы (С.Кубицкий, М.Шустер, В.Скотарек, С.Шмай) как единый коллектив приняли участие в берлинской Международной выставке революционных художников.

Лит.: Zdrój. 1918. № 3; Die Aktion. 1918. Bd. 21/22; 35/36; Malinowski J. Zrzeszenie artystów «Bunt» // Co robić po kubizmie. Kraków, 1984; Malinowski J. Sztuka i nowa wspólnota: Zrzeszenie artystów «Bunt», 1917–1920. Wrocław, 1991; Bunt: Ekspresjonizm poznański, 1917–1921. Poznań, 2003; Малиновский Е. Авангард в Польше 1918–1923 и его связи с русским искусством // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. М., 2000.

А.Базилевский

В

ВА́ЙНЕР, РИХАРД (Weiner, Richard, 06.11.1884, Писек, Австро-Венгрия – 03.01. 1937, Прага, Чехословакия) – чешский писатель. Происходил из богатой еврейской семьи. По образованию инженер-химик, в 1908–1911 работал на заводе по производству спирта в Пардубицах и в Германии. В 1914 был мобилизован и послан на сербский фронт, но в 1915 освобожден от воинской службы вследствие тяжелого нервного потрясения. С 1910 много печатался в газетах и журналах, с 1912 – корреспондент чешских газет «Самостатност» («Samostatnost», «Самостоятельность») и «Лидове новины» («Lidové noviny», «Народная газета») в Париже. С 1918 и до конца жизни работал в пражской редакции «Лидовых новин».

В начале творческого пути В. выходят два поэтических сборника: «Птица» («Pták», 1913) и «Улыбчивое самоотречение» («Usměvavé odříkání», 1914). Выдержанные в духе импрессионистской лирики, они доносят оптимистическое восприятие поэтом предвоенного Парижа, его влюбленность в конкретный, вещный мир. Переживания военного времени резко меняют тональность творчества писателя, определяют его обращение к прозе. Сборники рассказов «Фурия» («Lítice», 1916), «Безучастный зритель и другая проза» («Netečný divák a jiné prózy», 1917), «Гримаса» («Škleb», 1919) отразили сближение с экспрессионизмом. Однако, будучи «самым выразительным представителем первой волны чешского экспрессионизма» (Е.Штросова), В. тяготел и к поэтике сюрреалистического типа, которая постепенно становилась доминирующей в его творчестве. Для его прозы второй половины 1910-х показательны мотивы сложных душевных состояний, болезненного ощущения зыбкости и обреченности, стремление высветить «подсознание», обнажить обманчивость внешних «видимостей», непостижимость самой сути человека. В повествовании появляется элемент игры и ассоциативной образной вязи. В послевоенной прозе В. метафорически изображен мир, в котором над разумом взяло верх иррациональное начало, а личность подавлена чувством неодолимой безнадежности и отчаяния. В. все чаще обращается к мотиву сновидений, воспринимая их как сигналы выхода за пределы сознания, в надреальные сферы, где экзистенциальный страх, связь человека с Космосом, фатальной предопределенностью проступают в наиболее чистом виде. В духе сюрреализма он создает сборники стихов «Многие ночи» («Mnoho nocí», 1928), «Натюрморт с сычом, гербарием и кубиками» («Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami», 1929), «Месопотамия» («Mezopotámie», 1930), сборники рассказов «Банщик» («Lazebník», 1929) и «Игра всерьез» («Hra doopravdy», 1933). В них В. стремится не столько раскрыть полярность видимого и сущностного, сколько создать символические структуры, дающие выход в трансцендентное через экспрессивно-фантастическую игру со словом и звуком. Он пытается воссоздать бессознательный процесс сна, в котором человек освобождается от оков «рацио» и оказывается тождественным самому себе: «бодрствующий сон» оказывается ключом к обновлению человеческой личности. Писатель приходит к выводу об ответственности человека за жизнь, о необходимости ее защиты. В. был также известен как переводчик с французского.

Соч.: Rozcestí. Praha, 1918; Třásničky dějinných dnů. Praha, 1919; Банщик. М., 2003.

Лит.: Rutte M. // Nový svět. Praha, 1919; Doba a hlasy. Praha, 1929; Sezima K. / Masky a modely. Praha, 1930; Götz F. Básnický dnešek. Praha, 1931; Šalda F.X. Šaldův zápisník. Praha, 1933–1934; Chaloupecký J. R.Weiner. Praha, 1947.

Р.Филипчикова

ВАЙС, ЭРНСТ (Weiss, Ernst, 28.08.1882, Брюнн, Австро-Венгрия, сейчас Брно, Чехия – 15. [14?]06.1940, Париж, Франция) – австрийский прозаик, поэт, драматург. Сын владельца суконной лавочки, потерял отца в четырехлетнем возрасте. В 1902 сдал экзамен на аттестат зрелости в Арнау. С 1902 по 1907 изучал медицину в Праге и Вене; в том

числе слушал лекции З.Фрейда. В 1908 защитил диссертацию и переехал в Берлин, где открыл врачебную практику. С 1911 работал в хирургическом отделении Венского госпиталя под началом Ю.Шницлера, дяди писателя А.Шницлера. Заболев туберкулезом и решив сменить климат, В. в 1912 в качестве судового врача отправился в Индию, затем – в Японию. По возвращении из годичного плавания, опубликовал свой первый роман «Галера» («Die Galeere», 1913), написанный в характерно импрессионистической технике. В I мировую войну служил полковым врачом на русском фронте (1914–1917).

К экспрессионистскому периоду творчества В. относятся, в первую очередь, ранние романы «Звери в цепях» («Tiere in Ketten», 1918), «Человек против человека» («Mensch gegen Mensch», 1919), «Нахар» («Nahar», 1922), «Испытание огнем» («Die Feuerprobe», 1923); большинство своих романов В. издавал позднее в переработанном виде, иногда меняя название, что затрудняет их датировку. К этому же периоду принадлежат стихи единственного поэтического сборника «Праздник примирения» («Das Versöhnungsfest», 1920), драмы «Таня» («Tanja», 1920) и «Олимпия» («Olympia», 1923), а также бóльшая часть рассказов («Ходин», «Hodin», 1923; «Франта Цлин», «Franta Zlin», 1923; «Атуа», «Atua», 1923; и др.). Драмы и поэзия В. полностью отвечают стандартам «мессианского» экспрессионизма с его заклинаниями «потаенной сущности» мира и человека, риторикой и патетикой. «Там, где В. встает в позу пророка некоей окончательной истины о назначении человека и мифологизирует это назначение, пафос его языковых экзальтаций остается банальным, его маньеризмы оказываются в рискованной близости к китчу» (Т.Дельфман). Романы В., отличающиеся гипертрофией образов и торжественным, поэтизированным синтаксисом, свидетельствуют о стойкости его представлений о вечном противоборстве добрых и злых демонов, которые предопределяют события на планете и непосредственно влияют на человека (в частности, провоцируют безумие и патронируют сексуальность). С другой стороны, его романы содержат нетипичные для мессианского экспрессионизма жалобы на крушение человечности, рисуют удручающие картины неукорененности, одиночества и деградации человека. Герои В. (как и другого медика-экспрессиониста Г.Бенна*) четко делятся на профессиональных врачей и «больных» (сумасшедших, моральных выродженцев, преступников, проституток и пр.). Все они подчинены неким «слепым силам», и к каждому можно применить характеристику, данную В. одному из своих героев, убийце собственной матери, – «воля без представления» («Wille ohne Vorstellung»).

После 1923 В. постоянно жил в Берлине. Он писал натуралистические романы, в основном на военные темы, за один из которых – «Боэтиус фон Орламунде» («Boëtius von Orlamünde», 1928) – был награжден премиями Олимпии (1928) и А.Штифтера (1930).

В «Заметках о себе самом» («Notizen über mich selbst», 1933) В. фактически отрекается от экспрессионизма. Он объясняет его возникновение «кризисом литературного развития» и полагает, что экспрессионистское искусство может быть оправдано исключительно войной и разрухой. С приходом к власти нацизма В. эмигрировал в Париж (1934), где жил в крайней нужде и тяжело болел. В начале II мировой войны Т.Манн добился для него разрешения уехать в Америку, но В. отказался им воспользоваться и покончил с собой в день, когда немецкие войска заняли Париж. Место его захоронения неизвестно. Архивы писателя (значительная часть дневников и письма) утеряны. Романы В. признаны классикой экспрессионистской прозы. Его творчество внимательно исследуется (в том числе – с позиций психиатрии), ему регулярно посвящаются симпозиумы и конференции.

Соч.: Der Kampf. Roman. 1916; Georg Letham, Artz und Mörder. Roman. 1931; Der Gefängnisartz oder Die Vaterlosen. Roman. 1934; Der Verführer. Roman. 1938; Der Augenzeuge. Roman. 1963; Der arme Verschwender Amsterdam, 1936; Бедный расточитель. М., 1963.

Лит.: Wendler W. Ernst Weiss // Expressionismus als Literatur / Hg. W.Rothe. Bern; München, 1969; Vietta S., Kemper K. Expressionismus. Mün-

chen, 1975; Ernst Weiss / Hg. P.Engel. Frankfurt a. M., 1982; Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus / Hg. P.Raabe. Stuttgart, 1985; Texte des Expressionismus. Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde / Hg. A.A.Wallas. Wien, 1988; Ernst Weiss – Seelenanalytiker und Erzähler von europäischen Rang. Beiträge zum Ersten Internationalen Ernst-Weiss-Symposium aus Anlass des 50. Todestages / Hg. P.Engel und H.H.Müller. Hamburg, 1990.

Ю.Логинова

ВА́ЙХЕРТ, РИХАРД (Weichert, Richard, 22.05.1880, Берлин – 15.11.1961, Берлин) – немецкий актер, режиссер, директор ряда театров. Начал театральную деятельность актером в Майнингене. Режиссерский опыт приобретал в дюссельдорфском театре под руководством Л.Дюмон и Г.Линдемана. В 1914–1918 в Мангейме заявил о себе (наряду с Г.Хартунгом*) как один из пионеров экспрессионистского театра в Германии. Важной вехой на этом пути стала постановка драмы «Сын» В.Газенклевера* (1917). Раскрывая одну из главных идей экспрессионизма (борьба против «отцов», создание образа «нового человека»), В. в своем спектакле намечал основные принципы экспрессионистского театра: подчинить все компоненты постановки единому «видению»; акцентировать светом важнейшие моменты сценического действия и отдельных персонажей, вырвать их из мрака, то есть создать своего рода «прожекторную драматургию»; форсировать темп и звучание речи, чтобы вознести ее до «крика»*. В сценографии господствовал принцип условности. Одновременно В. стремился к максимальному расширению сценического пространства, прибегая к средствам восточного (преимущественно японского) театра. Актеры руководствовались принципами симультанной игры, не чураясь стилизованных поз. Мизансцены не плавно перетекали одна в другую, а резко сменяли друг друга, иногда даже по отчетливо геометрическому принципу. Особое внимание В. уделял подаче каждого слова, что впоследствии стало непременным условием любого экспрессионистского спектакля. Газенклевер был поражен не только художественным решением постановки, но всей ее партитурой, обращением с текстом, что заставило его «поверить в реальное завоевание словом пространства сцены». Все в спектакле было подчинено основному программному тезису В.: «Обнажение самого потаенного экспрессионизма!» «Сын» стал своего рода эталоном экспрессионистского театра. С него началась творческая жизнь одного из протагонистов этого направления – знаменитого впоследствии актера Э.Дойча*, выступившего в заглавной роли.

С 1918 В. – режиссер франкфуртского городского театра, а в 1920–1932 – его руководитель. Он продолжил постановки пьес Газенклевера («Антигона» и др.), обращался к драматургии А.Броннена* и Б.Брехта* («Барабаны в ночи»). В 1932–1933 В. – режиссер Мюнхенского государственного театра, затем Берлинского театра «Фольксбюне», где поставил «Заговор Фиеско в Генуе» Шиллера (1938), «Клавиго» Гете (1938), «Цезарь и Клеопатра» Шоу (1939), «Амфитрион» Клейста (1939). С 1947 В. вернулся во Франкфурт, где продолжал творческую деятельность до 1956.

Лит.: Scholz H. Richard Weichert. Berlin, 1955; Frankfurt und sein Theater / Hg. H.Heym. Frankfurt a. M., 1963.

В.Клюев

ВА́ЛЬДЕН, ГЕРВАРТ (Walden, Herwarth, псевдоним; настоящие имя и фамилия Левин, Георг, Lewin, Georg, 16.09.1878, Берлин – 31.10.1941, Саратов, СССР) – немецкий издатель, прозаик, драматург, поэт, критик, музыкант. Сын врача, окончил гимназию в Берлине, обучался музыке, в том числе в Италии, готовился стать пианистом, выступал с концертами. Окончил берлинскую консерваторию. С 1903 по 1911 состоял в браке с Э.Ласкер-Шюлер*. В 1904 основал берлинский «Союз искусства» («Verein für Kunst»), где литераторы и художники могли знакомить публику со своим творчеством. С 1908 по 1910 – редактор ряда журналов, посвященных культуре: «Магазин» («Das Magazin»), «Морген» («Morgen»), «Дер нойе вег» («Der neue Weg»), «Театр» («Theater»). В 1910 основал журнал

«Штурм»* («Der Sturm») и одноименное издательство. В работе ему помогала жена, художница Н.Урех-Вальден (их брак продолжался с 1912 по 1924). Благодаря В., его журналу и организуемым им выставкам обрели известность такие художники, как О.Кокошка*, П.Клее*, Ф.Марк*, А.Макке*, В.Кандинский*, Л.Файнингер*, М.Шагал* и др. Он во многом открыл также путь представителям футуризма, кубизма и других течений в изобразительном искусстве. С 1912 В. устраивал «Художественные выставки “Штурма”»; к 1921 в его художественном салоне прошло около ста выставок; в частности, он представил группу «Дер блауэ райтер»*. Организованный им «Первый немецкий осенний салон» (1913) дал возможность публике увидеть весьма представительную экспозицию, включавшую 366 работ художников-авангардистов разных стран.

Как издатель В. решительно и последовательно поддерживал молодых экспрессионистов, чье поэтическое творчество и теоретические взгляды более всего соответствовали его собственным вкусам. Наибольшую роль в журнале в эти годы играл А.Штрамм*, чья эстетика была близка В.; придя в 1914 по его приглашению работать в «Штурм», Штрамм создал нечто вроде школы абстрактной эмоциональной поэзии, которую В. охарактеризовал как новое «экспрессионистское искусство слова».

В. предоставил трибуну Г.Бенну*, Э.Блассу*, А.Дёблину*, А.Эренштейну*, Я. ван Ходдису*, О.Кокошке*, А.Лихтенштейну*, П.Цеху*, многим другим, позднее печатал К.Швиттерса, М.Брода*, И.Голля*, К.Хиллера*, Р.Леонгарда*, Л.Рубинера*. Наряду с немецкоязычными авторами журнал публиковал А.Стриндберга*, Ш.Бодлера, А.Рембо, Г.Аполлинера, Л.Арагона, А.Бретона, П.Клоделя, П.Элюара, писателей из балканских стран, а также итальянских футуристов. В. разделял многие идеи Ф.Т.Маринетти («Штурм» напечатал первый «Манифест футуризма», 1912); некоторое время он был представителем Маринетти в Германии. Позднее его привлекали дадаисты и сюрреалисты, которые также публиковались в его изданиях и выставлялись в его художественном салоне. В последние годы существования журнала его страницы были широко открыты для культуры и литературы СССР.

Именно «Штурм» в 1911 ввел в широкий обиход термин «экспрессионизм». С 1913 журнал уделял большое внимание разработке теории искусства, в основе которой лежали эстетические представления А.Штрамма и самого Вальдена, а также А.Хольца*, В.Кандинского*, Л.Шрайера. Элементы этой теории отражены в публикациях: «Знание об искусстве» («Das Wissen um die Kunst», 1913–1914), «Взгляд на искусство» («Einblick in Kunst», 1915–1916), «Экспрессионизм, переворот в искусстве» («Expressionismus, die Kunstwende», 1916), «Понятийное в поэзии» («Das Begriffliche in der Kunst», 1918–1919) и др. Для В. в понятие «экспрессионизм» входило и абстрактное, и любое эзотерическое творчество. Экспрессионизм для него – прежде всего, новая эпоха в искусстве и литературе, своего рода революция. Эстетическую теорию В. едва ли можно считать целостной и оригинальной, но он и его соратники с большой энергией обозначили и охарактеризовали некоторые особенности экспрессионизма, его поэтологические принципы, опираясь на представления о роли ритма А.Хольца, о суггестивном воздействии слова – С.Георге* и С.Малларме, на идею Бодлера об автономности и самоценности литературного образа.

В 1919 В. основал в Берлине «Художественную сцену» («Kunstbühne»), руководство которой до 1921 осуществлял по его поручению драматург, прозаик и поэт Л.Шрайер*. Многие в те годы воспринимали В. как «магнит, неудержимо притягивавший самых значительных художников периода переворота в искусстве первых десятилетий XX века» (Э.Йохан). На фоне издательской и организационной деятельности В. его собственные художественные произведения кажутся не столь значительными. Среди них выделяются: роман «Книга человеческой любви» («Das Buch der Menschenliebe», 1916), драмы «Женщина» («Weib», 1917), «Первая любовь» («Erste Liebe», 1918), «Грех» («Sün-

de», 1918), где главной является проблема отношения полов.

В отличие от Ф.Пфемферта*, В. в своей редакторской и издательской деятельности, особенно на первых этапах, напрямую не вмешивался в политику, в том числе в годы I мировой войны, печатая лишь некрологи павшим на поле боя. В 1920-е он предпринял шаги, свидетельствовавшие о его увлечении социалистическими идеями, в частности, стал членом «Общества друзей Советской России». В 1932 В. эмигрировал в СССР, преподавал в Институте иностранных языков в Москве, работал в журнале немецких эмигрантов «Ворт» («Das Wort», «Слово»). На страницах этого издания он принял участие в дискуссии об экспрессионизме (1937–1938), где, дав глубокую характеристику экспрессионизма как художественного феномена XX в., в полемике с Д.Лукачем* и А.Куреллой выступил против вульгаризации экспрессионизма и попыток поставить его в ряд явлений, имеющих общие корни с фашизмом, отстаивая их несовместимость и взаимное отторжение.

В марте 1941 В. был арестован в Москве и умер в октябре того же года в саратовской тюрьме от инфаркта.

Соч.: Richard Strauss. Leben und Schaffen. Essay. 1908; Gesammelte Schriften. Bd 1. Kunstkritiker und Kunstmaler. 1916; Die neue Malerei. Essay. 1916; Die Härte der Weltenliebe. Roman. 1918; Letzte Liebe. Drama. 1918; Menschen. Drama. 1918; Gesammelte Tonwerke. 1919; Krise. Drama. 1931; Vulgar-Expressionismus // Das Wort, 1938; Moskauer Schriften 1933–1941. 1976.

Лит.: Schreyer L. Vom Leben des «Sturm» // Imprimatur, 3 (1961–1962); Walden N. Herwarth Walden. Ein Lebensbild. Berlin; Mainz, 1963; Schreyer L. Was ist «Sturm»? // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hg. P.Raabe. Olten, Freiburg, 1965; Lohtar E. Die Lyrik des Expressionismus // Expressionismus als Literatur / Hg. W.Rothe. Bern; München, 1969; Johann E., Spangenberg B. Deutsche Literaturgeschichte. Die Zeit von 1860 zur Gegenwart. München, 1984.

И.Млечина

ВА́МОШ, ГЕЙЗА (Vámoš, Geiza, 22.12. 1901, Девабания, Венгрия – 18.03.1956, Муриаэ, Бразилия) – словацкий писатель. Родился в семье служащего-железнодорожника. По окончании гимназии в Нитре изучал медицину в Карловом университете (Прага) и в Англии (1919–1925). С 1925 работал врачом в Братиславе, позже в Праге и Пештянах. В 1930 посетил Лондон, в 1933 – Советский Союз. Еще в годы учебы в Праге активно включился в литературную жизнь, был одним из основателей и редакторов литературного журнала «Свойеть» («Svojet'», «Отчизна», 1922), объединившего, в частности, молодых словацких литераторов социалистической ориентации; активно сотрудничал с другими журналами левой интеллигенции («Младе Словенско», «Mladé Slovensko»; «ДАВ», «DAV»; «Словенске смеры», «Slovenské smery» и др.). Первые рассказы В., составившие сборник «Глазок Эдиты» («Editino očko», 1925), проникнуты пессимистическим мироощущением, скепсисом по отношению к природе человека, порочного и жестокого, эгоистичного и высокомерного. Балансируя между покорностью и мятежностью, герои В. видят просвет лишь в порывах любви и сочувствии людей друг к другу. Тяготение к поэтике экспрессионизма проявляется там, где изображение человеческих отношений строится по контрасту: любовная страсть и высокие этические принципы, хрупкие чувства и суровая действительность. Эти тенденции находят развитие в романе «Атомы бога» («Atómy boha», 1928), в котором человеческому бытию противостоит иррациональная стихия, хаотическое движение «атомов-бацилл», своеволие некоего непознаваемого божества; любое соприкосновение с этой стихией грозит гибелью. Автор предрекает этому миру трагический конец. Сатирический гротеск и отрицание сменяются юмором в романе «Кавалерийская легенда» («Jazdecká legenda», 1932), повествующем о жизни армейских врачей; экспрессивный психологизм сочетается в нем с критикой в адрес военной бюрократии. Пессимизм в известной мере преодолевается в социальном романе «Сломанная ветвь» («Odlomená haluz», 1934). Изображая жизнь разных слоев населения во время I мировой войны, В. сосредоточивает внимание на

кастовости, расовых предрассудках, узости религиозных догм. Его молодые герои из еврейской среды, стремящиеся найти свое место в обществе, испытывают противодействие как со стороны шовинистически настроенных верхов, так и со стороны единоверцев, обвиняющих их в отступничестве и оскорблении религии. Роман ставит вопрос о возможностях поступательного развития общества, но не содержит на него ответа, что дало критикам основание называть В. «бунтующим индивидуалистом». Экспрессионистскую стилистику романа определяют широкое использование гротеска, контрастное соединение трагедийности и комизма, бытовые, натуралистические сцены сочетаются с сатирической гиперболичностью. В 1935 были опубликованы три одноактные пьесы В. – «Весенний сладкий лед» («Jarný sladol'ad»), «Писарь нотариуса» («Pisár notáriušov») и «Стерилизация» («Sterilizacia»), прошедшие почти незамеченными. В. был известен также как литературный критик, очеркист. Весной 1939, опасаясь расовых преследований, эмигрировал в Китай, после II мировой войны переселился в Бразилию.

Соч.: Jazdecká legenda a iné prózy. Bratislava, 1957; Editino očko. Bratislava, 1968.

Лит.: Mráz A. Medzi prúdmi. D. 1. Bratislava, 1969; Okáli D. Burič Gejza Vámoš. Bratislava, 1971; Chorváth M. Cestami literatúry. Bratislava, 1979; Petrík V. Hodnoty a podnety. Bratislava, 1980; Tomčík M. Epické súradnice. Bratislava, 1980; Bagin A. Gejza Vámoš // Dejiny slovenskej literatury. Bratislava, 1984; Števček J. Dejiny slovenského romanu. Bratislava, 1989.

Р. Филипчикова

ВАН ГОГ, ВИНСЕНТ (Gogh, Vincent van, 30.03.1853, Грот-Зюндерт, Северный Брабант – 29.07.1890, Овер-сюр-Уаз, Франция) – голландский живописец и график. Сын священника. В 1869–1876 служил в торговой фирме Гупиль в Гааге и в ее филиалах в Брюсселе, Лондоне и Париже. В 1878–1879 был проповедником в Боринаже (Бельгия). Учился живописи у А.Мауве в Гааге, в Академии художеств Антверпена (1885–1886) и в мастерской Ф.Кормона в Париже (1886). С 1886 жил и работал во Франции – в Париже, Арле и Сен-Реми.

Роль В.Г. в формировании мировоззренческих и эстетических позиций европейского экспрессионизма очень значительна. Этот факт подтверждается прежде всего в Германии, где его многочисленные выставки получали громкий резонанс в 1903–1905, в том числе в Дрездене, в канун появления здесь первого объединения экспрессионистов «Брюкке»* летом 1905.

Искусство В.Г., с середины 1880-х многим обязанное французскому импрессионизму, обнаружило самостоятельность еще в Голландии, особенно в зарисовках с натуры («Женщины, собирающие уголь», «Femmes de mineurs portant des sacs», «Скорбь», «Sorrow», обе 1882). С первых же шагов в искусстве художник обозначил свою главную тему – фатальная предопределенность многострадального пути и трагического финала человека, а также заявил о своей способности максимально заострять и обобщать эту тему в глубинном философском контексте. «Я ощущаю в себе силу, которую должен развить [...], хотя я и не знаю, к какому финалу это меня приведет, и не удивлюсь, если он окажется трагическим» (Из письма брату, 1883).

С переходом к масляной живописи возможности художника как интерпретатора действительности значительно расширялись. Дробный динамичный мазок, перенятый в Париже у импрессионистов, из технического приема он превратил в средство передачи экстатического пульса и ритма природы и самого человеческого бытия, а цвет – из иллюзионистского подспорья в имперсональную психологическую категорию живописи, соотносимую исключительно с духовной рефлексией художника. Весьма показательны в этом отношении отзывы В.Г. о колорите своих поздних картин – «Сеятель», «Le semeur», 1888 и «Ночное кафе», «Le cafe de Nuit», 1888: «...Кафе – это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление...», – а также уверенность живописца в возможности передачи чувства влюбленных «таинственной вибрацией родственных тонов» или челове-

ческой мысли – «сиянием светлого тона на темном». «Это, конечно, не иллюзорный реализм, но разве это менее реально?» – вопрошал художник.

Изучение художественного наследия В.Г. позволяет сделать вывод об этом мастере как о законченном экспрессионисте за четверть века до появления объединений живописцев «Брюкке» и «Синий всадник»*. Он, пожалуй, первым со времен Средневековья возвел в императив требование не фиксации, а переживания внешней реальности, точнее «самого темпа этого переживания» (Я.Тугендхольд). Он видел мир как реку жизни в ее вечном беге, причем сквозь призму более мощного темперамента, нежели А.Маньяско, У.Блейк или У.Тёрнер до него. Ему было по силам включать изображение тривиальной сцены или обыденного предмета в контекст универсума, выявляя тем самым мистическую сущность окружения человека и самих его будней («Звездная ночь», «La nuit étoilée», 1889; «Оливы», «Olive raie», 1889; «Плачущий старик», «Auseuil de l'éternité», 1890). Явление В.Г., в этом смысле, может быть сопоставимо с поэзией У.Уитмена, но только как гораздо более мистическое и трагедийное видение панорамы человеческого бытия.

«Я сумел разглядеть на горизонте возможности новой жизни, но она оказалась мне не по силам», – писал В.Г. незадолго до смерти. В этом заявлении сказалось отчаяние художника, опередившего время и не нашедшего общественного признания. Лишь с начала 1900-х полотна В.Г. оказались в фокусе внимания молодых европейских художников (фовистов и экспрессионистов, в первую очередь), а с 1911 – его огромное эпистолярное наследие, в котором художник в блестящей литературной форме сумел философски обосновать новое понимание возможностей живописи, в частности категорий пространства и времени, света и цвета, синтеза содержания и формы.

Крупнейшие европейские экспрессионисты первого поколения сегодня видятся младшими братьями В.Г., по-своему подхватившими его восприятие и характер интерпретации процессов современности. Кандинский*, Нольде*, Шмидт-Ротлуф*, Майднер* сумели продолжить и развить его художественные приемы уже с позиций нового творческого мышления. Нагляднее всего эта преемственность сказалась в портретном жанре, особенно в автопортретах Кирхнера*, Кокошки*, Бекмана*, Шиле*, Майднера.

Произв.: «Едоки картофеля», «Les mangeurs de pommes de terre», 1885; «Натюрморт с гипсовой статуэткой», «Nature morte avec statuette en piatre», 1887; «Подсолнухи», «Turnesoles», 1888; «Красные виноградники в Арле», «La signe vigne rouge», 1888; «Арльские дамы», «Promenade a Arles» («Souvenir du Jardinetten»), 1888; «Автопортрет с трубкой», «L'homme a la pipe», 1889; «Звездная ночь», «La nuit étoilée», 1889; «Прогулка заключенных», «La ronde des prisonniers d'apres («Gustave Dore»), 1890; «Пейзаж в Овере после дождя», «Paysage a Auvers», 1890.

Соч.: Ван Гог. Письма. Л.; М., 1966.

Лит.: Ревалд Дж. Постимпрессионизм. Т. 1. Л.; М., 1962; Дмитриева Н.А. Винсент Ван Гог. Человек и художник. М., 1982; Перрюшо Анри. Жизнь Ван Гога. М., 1987; Badt K. Die Farbenlehre von Goghs. Köln, 1981.

Ю.Маркин

ВА́НЧУРА, ВЛАДИСЛАВ (Vančura, Vladislav, 26.06.1891, Гай у Опавы – 01.06.1942, Прага) – чешский писатель, теоретик искусства, публицист. Из семьи служащего. По окончании медицинского факультета Карлова университета в Праге (1921) несколько лет занимался врачебной практикой, затем полностью посвятил себя художественному творчеству. Печататься начал в 1908. Один из организаторов и первый председатель общества «Деветсил» («Devětsil», 1920), объединившего художников-авангардистов социалистической ориентации.

С искусством экспрессионизма Ванчуру сближала субъективно-лирическая экспрессия стиля, склонность к постоянному обновлению художественной формы и образотворчеству. Сочетанием лирики, фантастики, кинематографической техники отмечены сборники рассказов «Течение Амазонки» («Amazonský proud», 1923), «Длинный, Широкий, Глазастый» («Dlouhý, Široký,

Bystrozraký», 1924). В духе легенды, вызывающей ассоциации и с библейском Иовом, и с Дон Кихотом, стилизован роман «Пекарь Ян Маргоуль» («Pekář Jan Marhoul», 1924), рассказывающий о трагической судьбе одиночки-труженика, который терпит крах в мире корыстных отношений. Монументальные обобщения, широкое использование символов и метафор, гиперболизация и гротеск, трагедийная тональность, доведенная до «крика», характеризуют роман «Поля пахоты и войны» («Pole orná a válečná», 1925), в котором I мировая война предстает как разрушительное безумие, овладевшее обществом. Из обличительно-карикатурных образов, алогичных человеческих отношений слагаются фантасмагорические картины происходящего. Художественный строй романа определяется нагнетанием кошмарных сцен, абсурдными поступками героев, напоминающих маски, средствами сгущенной образной речи. «Могучей поэмой, еще более могучей, чем правда» назвал этот роман-гротеск Ф.К.Шальда.

В дальнейшем экспрессионистский элемент в художественной системе В. присутствует в растворенном, ассимилированном виде. Вслед за рефлективными, экспрессивно-напряженными прозаическими произведениями «Последний суд» («Poslední soud», 1929) и «Смертельная тяжба, или О пословицах» («Hrdelní pře anebo Přísloví», 1930), посвященными проблемам вины и наказания, выходит роман-баллада «Маркета Лазарова» («Markéta Lazarová», 1931), в котором поэтизируется страстное чувство любви, не скованное предрассудками и церковными догматами. Любовные мотивы переплетаются с социальной критикой в романе «Бегство в Будапешт» («Útěk do Budína», 1932). Сатирическое изображение психологии и нравов чешских нуворишей характерно для романа «Конец старых времен» («Konec starých časů», 1934), а образ русского князя-эмигранта символизирует полное крушение старого мира. В романе «Три реки» («Tři řeky», 1936) писатель пытается создать образ героя новой эпохи. Став участником революционных событий в России, он осознает необходимость общественных перемен.

Проблемы личной ответственности человека за судьбы общества подняты в пьесах В. «Учитель и ученик» («Učitel a žák», 1927), «Больная девушка» («Nĕmocná dívka», 1928), «Алхимик» («Alchymista», 1932), «Озеро Укереве» («Jezero Ukereve», 1935), «Йозефина» («Josefina», премьера 1947), которые отличаются суггестивностью и экспрессивным лиризмом, драматизмом сюжетных поворотов.

В. участвовал как сценарист и режиссер в постановке ряда фильмов (его статьи и выступления по проблемам культуры и искусства посмертно изданы в сборниках «Сознание преемственности», «Vĕdomí souvislosti», 1958, и «Строй нового творчества», «Řád nové tvorby», 1972). Вершиной и синтезом творчества писателя стали «Картины из истории народа чешского» («Obrazy z dějin národa českého», 1-й т. – 1939, 2-й – 1940, рукопись начальных глав 3-го – 1948), над этим произведением он начал работать в канун гитлеровской оккупации.

В годы II мировой войны В. принимал деятельное участие в антифашистском движении, возглавлял писательскую секцию при нелегальном Комитете интеллигенции, входившем в Национальный революционный комитет. В мае 1942 он был арестован гестапо и после пыток казнен.

Соч.: Spisy Vladislava Vančury. D. 1–16. Praha, 1951–1961; Ванчура В. Избранное: В 2 т. М., 1982; Ванчура В. Картины из истории народа чешского. Т. 1–2. М., 1991.

Лит.: Mukářovský J. O Vladislavu Vančurovi // Kapitoly z české poetiky II. Praha, 1948; Šalda F.X. // Kritické projevy. 13. Praha, 1963; Holý J. Práce a básnivost. Estetický projekt svĕta Vladislava Vančury. Praha, 1990; Grygár M. Vladislav Vančura // Dějiny české literatury, d. IV. Praha, 1995; Малевич О. Владислав Ванчура. Критико-биографический очерк. М., 1973; Филипчикова Р. Творчество Владислава Ванчуры. Искусство синтеза и контрапункта. М., 1999.

Р.Филипчикова

ВА́ХАЛ, ЙОЗЕФ (Váchal, Jozef, 23.09. 1884, Милавеч, Австро-Венгрия – 10.05.1969, Студеняны, Чехословакия) – чешский живописец, график, писатель. Из семьи учителя. Искусству живописи учился в частных

школах Праги. Был членом символистской группы «Сурсум» («Sursum», «Воспрянем», 1911), один из создателей художественного ревю «Вераикон» («Veraíkon», «Правдивое изображение», 1912).

В. не стремился к стилевому единству, в его творчестве совмещаются приемы и формы, заимствованные из разных поэтик. Он сочетает символическую образность с изящной сецессионной линией, технику импрессионизма с орфистски-музыкальным ритмом, воплощенным в извилинах и изломах абстрактных линий и многоцветности плоскостей, безыскусность примитивизма со стилизацией народного орнамента и т.д. С экспрессионизмом его роднят поиски устойчивых духовных констант. В процессе этих поисков он часто выходит за пределы эмпирической реальности, в мир иррациональный, мистический. Для В. характерны экспрессивная контрастность смысловых акцентов, ирония, мистификация, гротеск и даже карикатурность в передаче собственных состояний, во многом исповедальная, иронически-провокативная интерпретация религии и эротики. Его произведения полны страха, тоски, тревоги, он обращается к мотивам сна, подсознания, мистических видений, смерти. Таковы картины «Келья жизни и мистики» («Kobka života a mystiky», 1907–1908), «Страх» («Úzkost»), гравюры «Прародители» («Prarodiče», 1908), «Черная месса» («Černá mše», 1909), «Магия» («Magie», 1909), «Клоака улицы» («Kloaka ulice», 1911), резьба по дереву «Алтарь мистиков» («Oltář mystiků», 1916). Один из излюбленных приемов В. – «раздвоение» и «удвоение» образа как воплощение мысли об относительности и вариативности человеческого познания, «аутентичности» не только яви, но и того бытия, куда человек попадает в состоянии гипноза или сомнамбулизма, опьянения или сумасшествия. В этом сказалось и влияние Э.Мунка*, немецких экспрессионистов, Достоевского («Лунатик», «Náměsíčník», 1909–1911; «Курильщик опиума», «Kuřák opia», 1910; «Сон мертвого», «Sen mrtvého», 1918; «Францисканская легенда», «Legenda františkánská», 1921 и др.). Представление о взаимопроницаемости живой и неживой материи особенно выразительно подано в гравюрах к книге «Угасание человека» («Odchod člověka», 1914). В. нередко обращается к уже известным мотивам, по-своему используя и переосмысляя их, превращая в своеобразные образы-перевертыши (например, в цикле «Фронт», «Fronta», 1919, пародийный автопортрет явно соотносится с картиной Мунка «Крик»).

Акцент на цветовых слагаемых, упрощение и деформация линий и форм ради большей выразительности в передаче человеческих эмоций, силы и динамики состояний приводят В. к прямому соединению цвета, способного внушить определенное образное представление, с накалом чувств («Мир индивидуума», «Svět jednotlevců», 1916). Изобразительное начало в творчестве художника неотделимо от его спиритуалистской фантазии, поддерживаемой увлеченностью оккультизмом и теософской литературой. Со временем он переходит на позиции абстрактного, затем сюрреалистического творчества («В память о Марии Вахаловой», «In memoriam Marie Váchalové», 1923). «Мой мир, – писал В., – это мир иллюзорной реальности, наполненный фантастическими образами, переплетенными с мифологической и библейской аллегорией». В. принадлежит заслуга в совершенствовании техники цветной гравюры, искусства иллюстрации (рисунки к книгам «Астральные сказки», «Astrální pohádky», 1907; «Видение семи дней и планет», «Vídění sedmera dnů a planet», 1910; «Из ритуалов толедских еретиков», «Z rituálů toledských haeretiků», 1911; «Сочельник в час ужаса», «Vigilie o hodíně hrůzy», 1910–1914). В собственноручно изготовленных книгах-исповедях «Символика, или Словарик красок и линий в мыслях спиритуалиста» («Symbolica aneb Slovníček barev a linií v myšlenkách spritualisty», 1919–1920) и «Кровавый роман» («Krvavý román», 1924) В. предстает не только в роли писателя и талантливого иллюстратора, но и высокого класса наборщика и переплетчика.

Соч.: Váchal J. Výbor z díla 1906–1954. Praha, 1966; Кровавый роман. М., 2005.

Лит.: Marten M. Primitiv // Moderní revue 16, 1910; Pešina J. Česká moderní grafika. Praha, 1940; Mrázová-Schustezová M. Josef Váchal a kniha. Praha, 1968; Baleka J. Pekelník Josef Váchal // Texty 2, 1970; Pomajzlová A. Rozdvojení a cesty mezi dvěma světy: expresionismus Josefa Váchala // Expresionismus a české umění. 1905–1917. Praha, 1994.

Р.Филипчикова

ВАШ, ИШТВАН (Vas, István, 24.09.1910. Будапешт, Венгрия – 16.12.1991, там же) – венгерский поэт, переводчик. Родился в буржуазной семье, окончил коммерческое училище в Вене, где познакомился с марксизмом, сочинениями О.Шпенглера, З.Фрейда. Печататься начал в журнале «Мунка» («Munka», «Труд»), который в 1928–1939 издавался в Будапеште Л.Кашшаком*. В лирике Ваша 1920-х явственно слышны отзвуки кашшаковской этики и стилистики: дух самоутверждения, упорного несогласия с окружающим, свободная эмоционально-медитативная форма. Позже В. все больше ощущает себя наследником поэтической классики, не отказываясь, однако, от склонностей своей юности. Одной из характерных черт его лирики остается автоирония, нередко своей почти гротескной заостренностью выдавая родство с интеллектуальным опытом европейской, особенно авангардистской поэзии. При безусловно антифашистском умонастроении для В. превыше всего собственное критически мыслящее «одинокое “Я”» (по определению укорявшего его тогда за эту позицию Д.Лукача*). К авангардистскому прошлому тяготела и раскованная монологичность его стихов. Заметное место в них занимала, в частности, так называемая макама: по-разному преобразуемая и варьируемая рифмованная проза со строками разной длины и неожиданной концовкой.

Соч.: Őszi rombolás. Budapest, 1932; Menekülő múzsa. Budapest, 1938; A teremtett világ (Juhász F. bevezetésével). Budapest, 1956; Hét tenger éneke. Budapest, 1955; Összegyűjtött versei. Budapest, 1963; Nehéz szerelem. Budapest, 1964.

Лит.: Lukács Gy. Új magyar kultúráert. Budapest, 1948; Bata I. Ívelő pályák. Budapest, 1964; Raba Gy. Polgári humanista költészet // A magyar irodalom története. VI. k. Budapest, 1966.

О.Россиянов

ВЕГЕНЕР, ПАУЛЬ (Wegener, Paul, 11.12.1874, Бишдорф / Эрмланд, по другим источникам – Еррентовитц / Арнольдсдорф, Восточная Пруссия – 13.09.1948, Берлин) – немецкий актер, режиссер, сценарист. Сын прусских помещиков, В. рано проявил интерес к поэзии и театру. Еще учась в гимназии в Кёнигсберге (вторая половина 1880-х), он участвовал в спектаклях местного театрального общества «Мельпомена» и выступал как статист на сцене городского театра. После гимназии с 1894 он изучает юриспруденцию и философию во Фрейбургском и Лейпцигском университетах. В Лейпциге брал уроки актерского мастерства и играл в любительском театре «Талия».

Осенью 1895 В. дебютировал на сцене театра Ростока в «Вильгельме Телле». Позже играл в театрах Кобленца, Аахена, Магдебурга, Висбадена, Гамбурга. В 1906 был принят в труппу «Дойчес театра», где вскоре стал ведущим актером, но спустя семь лет, вступив в судебную тяжбу с М.Рейнгардтом, перешел в небольшой театр в берлинском пригороде Мейнхардт-Бернау, где с успехом сыграл Макбета и Ричарда III. Вместе с товарищами по театру, среди которых был и Г.Гауптман, он задумал создание Социального театра, который должен был открыться осенью 1914, однако I мировая война нарушила этот план. Венегер вступил в ряды добровольцев, попал на Восточный фронт, где был ранен, получил Железный крест и звание лейтенанта. Весной 1915 с сердечным заболеванием он вернулся в Берлин, а в начале очередного театрального сезона вновь появился на сцене «Дойчес театр», где софокловский Эдип в спектакле 1915 принес ему славу. Под руководством Рейнгардта В. переиграл в этом театре множество ролей в современном и классическом репертуаре, зарекомендовав себя актером психологической школы, которому особенно удавались сильные характеры, скрывающие глубокие страсти: шекспировские Яго, Отелло, Ричард III, Макбет, Генрих IV, Олоферн в «Юдифи» Гофмансталя, персонажи шиллеровских пьес «Разбойники», «Коварство и любовь», «Дон Карлос», Мефистофель в «Фаусте» Гете, герои Ибсена и Шоу.

В кинематограф В. приходит в 1912, чтобы удовлетворить свой интерес к фантастическому, сверхъестественному, не находивший выхода в театре. Он играет заглавные роли в фильме «Другой» («Der Andere», 1912–1913, режиссер М.Макс) и в «Пражском студенте» («Der Student von Prag», 1913, режиссер С.Рийе, по сценарию Х.Х.Эверса), ставшем международной сенсацией. Построенная по мотивам произведений Гофмана, Шамиссо, Гете и По, история о бедном юноше, продающем свое отражение в зеркале, впервые заявила на экране тему раздвоения личности, которую во второй половине 1910-х – в 1920-е последовательно развивало немецкое искусство (и в частности сам В.), поскольку за ней стоял обостренный, смешанный со страхом интерес к двойственной природе человека. Позже появились еще две киноверсии этой истории: в 1926 (режиссер Х.Галеен) и в 1935 (режиссер Артур Робисон, Австрия). Ключевую идею «Пражского студента» и некоторые кинематографические приемы, с помощью которых все происходящее представало на экране плодом болезненного сознания героя, В. перенес в фильм «Голем» («Der Golem», 1914), поставленный вместе с Х.Галееном на основе старинной еврейской легенды о глиняном великане, в которого вдохнули душу. В сценарии, отчасти использовавшем мотивы одноименного романа Майринка*, она превратилась в историю несчастной любви и гибели Голема в чуждом ему мире людей.

Это в полном смысле слова «авторский» фильм В. – не только потому, что он был одновременно продюсером, соавтором сценария, сорежиссером и исполнителем заглавной роли: в фильме с очевидностью выразились его интересы в кинематографе и представления о природе и возможностях экранного искусства, которые он теоретически обобщил в докладе «Новая цель кино» («Neue Kino-Ziele», 1916), где отстаивал созвучную экспрессионистской программе идею использования в кино стилевых форм пластических искусств. В. Отводил большую роль кинокамере, которая должна стать, по его выражению, «истинным кинопоэтом», преображающим экранный мир в нечто среднее между реальностью и фантазией, а в игре света и тени он видел аналогию музыке. Будущему кинематографу, по его убеждению, предстояло стать искусством неограниченной фантазии, музыкой геометрических форм, грандиозной оптической симфонией. Формулируя принципиально новые задачи, встающие перед киноактером, В. объявлял неприемлемой на экране театральную технику игры – преувеличенную жестикуляцию, утрированные чувства («Кинематографичны покой, прозрачность и простота мимики. Объектив видит острее, чем человеческий глаз. Укрупнение головы и рук, резкость картинки, яркость освещения, отсутствие цветовых полутонов словно помещают киноактера под микроскоп».) Уже в ранней версии «Голема», связанный условиями сюжета, обрекавшими актера на внешнюю неподвижность, В. продемонстрировал драматические возможности «микроскопической», скрытой игры. И в этом отношении вегенеровский оживший истукан, слепленный из глины, явился прообразом экранного Франкенштейна – киночудовища, воплощенного в цикле голливудских фильмов 1930 актером Б.Карлоффом.

К средневековой легенде о глиняном великане, пришедшем в мир людей, В. возвращается еще дважды: в 1917 («Голем и танцовщица», «Der Golem und die Tänzerin», совместно с Х.Галееном) и в 1920 («Голем, как он пришел в мир», «Der Golem, wie er in die Welt kam», совместно с К.Бёзе). В первом из этих фильмов мотивировкой служит осваиваемый в то время прием «кино в кино»: кинозритель (сам В.), посмотрев киноверсию 1914, решает нарядиться Големом и напугать свою подругу-танцовщицу (актриса Л.Салмонова, участвовавшая и в прежнем «Големе»). Последний же вегенеровский «Голем», костюмированно-сказочный, разыгранный в созданных Гансом Пёльцигом готически вытянутых вверх декорациях средневекового города и активно использовавший разработанную еще в театре Рейнгардта «драматургию света», принадлежит – наряду с «Усталой смертью» Ф.Ланга* и

«Кабинетом восковых фигур» П.Лени* – к наиболее значительным, после «Кабинета доктора Калигари», произведениям киноэкспрессионизма. Открытия фильма были существенно важными для формирования экспрессионистских выразительных средств, хотя В. отрицал свою связь с ним. «Голем» 1920 показал, какие неизведанные возможности предоставляет сам кинематограф, весь его стилевой арсенал, для воплощения на экране мистически-таинственного, ирреального.

«Пражский студент» и «Голем» открывают длинный список разнообразных опытов В. в кинофантастике, оказавших значительное влияние на немецкое кино немого периода, его неоромантическое и собственно экспрессионистское направления, начиная с экранизаций «Свадьбы Рюбецаля» («Rübezahls Hochzeits», 1916) и «Необыкновенных приключений Петера Шлемиля» Шамиссо, которого он адаптировал для экрана («Потерянная тень», «Der verlorene Schatten», сорежиссер Р.Глизе, 1920).

В ряду значительных актерских работ В. этого периода – загадочно-экзотические костюмные персонажи: в фильмах «Сумурун» («Sumurun», 1920, режиссер Э.Любич), «Жена фараона» («Das Weib des Pharao», 1921, режиссер Э.Любич), «Лукреция Борджиа» («Lucrezia Borgia», режиссер Р.Освальд), «Ванина, или Бракосочетание у подножия виселицы» («Vanina oder Die Galgenhochzeit», 1922, режиссер А. фон Герлах, по новелле Стендаля), а также в поставленных им самим фильмах «Конец герцога Ферранте» («Herzog Ferrantes Ende», 1922, по Буркхардту), запоминающемся гигантской декорационной геометрией и мастерски срежиссированными перемещениями людских масс, и «Живые Будды» («Lebende Buddhas», совместно с Х.Штурмом, 1924) с причудливо пышными, в восточном духе, декорациями Х.Пёльцига.

В 1926 В. приглашает голливудская кинофирма «МГМ» для участия в картине «Маг» («The Magician», 1926, режиссер Р.Ингрэм, по роману С.Моэма), близкой по теме и настроению его немецким фильмам. Но в Голливуде он не задерживается, и в следующем году на экраны Германии выходит семь фильмов с его участием, в том числе «Альрауне» («Alraune», 1928, режиссер Х.Галеен, по роману Х.Х.Эверса), где он играет ученого, работающего над проблемой искусственного оплодотворения и создающего человеческое существо – женщину-вамп, которая губит окружающих и самое себя (еще одна вариация на тему «Голема»).

В годы звукового кино В. возвращается к режиссуре, однако ничего равного своим классическим фильмам 1910–1920-х не создает. Его актерский темперамент и драматическое искусство напомнили о себе в 1930–1940-е на сцене театров Берлина, Дармштадта («Шиллер-театра», «Дойчес театр» и др.) и в ряде фильмов ярко выраженной нацистской направленности («Ханс Вестмар», «Hans Westmar», 1933, режиссер Ф.Венцлер; «Великий король», «Der Grosse König», 1941, режиссер Ф.Харлан; «Кольберг», «Kolberg», 1945, режиссер Ф.Харлан). После II мировой войны, участвуя в театральной и кинематографической жизни ГДР, В., один из родоначальников кинофантастики, успел перед смертью вписать в свою актерскую фильмографию еще одну роль в этом жанре («Великий Мандарин», «Der Grosse Mandarin», 1948, режиссер Х.Строукс).

Другие фильмы: «Ханс Труц в сказочной стране» («Hans Trutz im Schlaraffenland», 1917, актер и режиссер), «Каторжник» («Der Galeerensträfling», 1919, актер, автор сценария и режиссер), «Ночные образы» (1919, на основе романа К.Х.Штробля, актер), «Ткачи» («Die Weber», 1927, актер), «Рампер, человек-животное» («Ramper, der Tiermensch», 1927, актер), «Вперед, генералы!» («Marschall vorwärts», 1932, актер), «Подруга большого человека» («Eine Freundin eines grossen Mannes», 1934, режиссер), «Человек хочет ехать в Германию» («Ein Mann will nach Deutschland», 1934, режиссер), «...Только один комедиант» («...nur ein Komödiant», 1935, Австрия, актер), «Сильный Аугуст» («August der Starke», 1936, немецко-польский, режиссер), «Путь на Шанхай» («Der Weg nach Shanghai», 1936, режиссер), «Сильнее любви» («Stärker als die Liebe», 1938, актер), «Бессмертное сердце» («Das Unsterbliche Herz», 1939, актер), «Дизель» («Diesel», 1942, актер), «Свадьба в Беренхофе» («Hochzeit auf dem Bärenhof», 1942, актер).

Лит.: Kurtz R. Expressionismus und Film. Berlin; Frankfurt a. M., 1926; Wegener P., Moller K. Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Hamburg, 1954; Eisner L.H. Dämonische Leinwand. Wiesbaden-Biebrich, 1955; Frankfurt a. M., 1975; Pfeiffer H. Paul Wegener. Berlin, 1957; Noa Wolfgang. Paul Wegener. Der Regisseur und Schauspieler. Berlin, 1964; Мазинг Б. Пауль Вегенер. М.; Л., 1928; Маркулан Я. Киномелодрама. Фильм ужасов. Л., 1976; Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977.

А.Трошин

ВЕ́ДЕКИНД, ФРАНК (Wedekind, Frank, псевдоним; настоящие имя и фамилия Беньямин Франклин Ведекинд, Benjamin Franklin Wedekind, другой псевдоним Иеронимус Йобс, Hieronymus Jobs, 24.07.1864, Ганновер – 09.03.1918, Мюнхен) – немецкий драматург, поэт, прозаик. Сын врача и американской актрисы венгерского происхождения. Провел детство и юность в Швейцарии, где учился в гимназии (1879–1884), позднее изучал право в Мюнхене (до 1886), занимался журналистикой, путешествовал по Франции и Англии. Работал рекламным агентом (до 1887), секретарем в Цюрихском цирке. Познакомился с виднейшими представителями немецкого натурализма. С 1886 жил по преимуществу в Мюнхене. Сотрудничал в сатирическом журнале «Симплициссимус» («Simplicissimus»), заведовал репертуаром мюнхенского театра «Шаушпильхаус» («Schauspielhaus»), где ставил свои пьесы и выступал как актер. Писал тексты для мюнхенского кабаре «Одиннадцать палачей» («Die 11 Scharfrichter»), исполнял свои песни. Сотрудничал с «Дойчес театер» в Берлине.

Для кабаре В. писал стихи в духе «жестокого» городского романса и народной баллады (их влияние заметно и в поэзии Б.Брехта* и Э.Кестнера), зло высмеивал официальную Германию и ее политику (за стихи, иронически комментировавшие паломничество Вильгельма II в Палестину, он был обвинен в оскорблении кайзера и приговорен к семи месяцам тюремного заключения). Его стихи занимают обособленное место в немецкой поэзии, не соприкасаясь со всеохватным пафосом экспрессионистской лирики. Патетики и надежд на рождение «нового человека»* лишена и его драматургия. Однако именно его пьесы предвосхитили такие важные структурные особенности экспрессионистской драматургии, как стремительная смена коротких сцен, энергичная краткость диалогов, гротескно-сатирический элемент. На рубеже веков, когда В. вошел в литературу, его пьесы воспринимались как вызывающее прославление подсознательного, инстинктов, тела. Именно так была воспринята первая завоевавшая признание пьеса В. «Пробуждение весны» («Frühlings Erwachen», 1891), в которой действуют два подростка – жертвы господствующей в обществе морали, беспомощные перед непонятным им зовом плоти.

Такую репутацию, казалось, еще более подтвердила драматическая дилогия о Лулу: «Дух земли» («Erdgeist», 1895) и «Ящик Пандоры» («Die Büchse der Pandora», 1904). Следуя за Золя («Нана», 1880) и предвосхищая экспрессионистов, видевших в проститутке человека, сбросившего с себя оковы условностей, В. вывел на сцене героиню, не подчиняющуюся никаким законам. Поднявшись со дна, Лулу добивается успеха и губит встреченных на ее пути мужчин, чтобы потом (во второй части дилогии) вновь опуститься на дно. Ее жертвами становятся покончивший с собой художник Шварц, стареющий медицинский советник Голль, умирающий от разрыва сердца на почве ревности; она убивает книгопродавца Шейна, пытавшегося порвать с ней. Но суть замысла состояла не в неоромантическом возвеличивании «демонической женщины» и не в развертывающейся во второй части «натуралистической» истории падения, нищеты и гибели женщины-вамп. Против такой трактовки предостерегал сам стиль пьесы – экономный, сухой, не позволявший ни расчувствоваться, ни проникнуться атмосферой, окружающей героиню.

В «Прологе» к «Духу земли» появляющийся на просцениуме перед входом в балаган укротитель обещает зрителям показать «лишенное души создание», «настоящего, дикого, не прирученного зверя». Вы-

несенная из шатра змея-обольстительница – актриса в костюме Лулу – должна была явить обнаженное, очищенное от социальных проблем женское существо, женскую природу как таковую.

На театральные подмостки В. перенес стремительный темп цирка, балагана, кабаре. Он показывал человека, одержимого сексуальными желаниями, как Лулу, или жаждой наживы, как позднее в пьесе «Маркиз фон Кайт» («Der Marquis von Keith», 1901). Персонажи драматурга если не экзотичны, как Лулу, то во всяком случае экстравагантны. Важно, однако, что в них проявляется не только индивидуальное, но и общечеловеческое,– извечная судьба человека, изображенная без сантиментов и меланхолии. Персонажи В. стремятся к некой цели, но терпят неудачу. В этом отношении Лулу, жаждущая любви, сходна с маркизом фон Кайтом, страстно стремящимся к обогащению. В. выводил наружу «внутреннюю необходимость» человека (слова из его пьесы «Замок Веттерштейн», «Schloss Wetterstein», 1910). Но эта необходимость не совпадала с необходимостью объективной.

На дне иррациональных пропастей, куда заглядывали неоромантики и символисты, В. обнаружил сугубо эгоистический интерес – важнейший стимул поведения человека. Он утвердил на немецкой сцене материалистический, а отчасти даже циничный взгляд на природу человека. «Нет таких идей, которые имели бы своим предметом что-либо иное, кроме собственности», – утверждается в трагикомедии «Маркиз фон Кайт», где противопоставлены две жизненные позиции: герой с безудержной авантюристичностью стремится к обогащению, а его друг хочет посвятить свою жизнь людям. В конце оба оказываются на пороге крушения. Стремительный бег ведекиндовских героев неожиданно прерывался, они трагически застывали на месте. Как бы распятая на оконной раме фигура фон Кайта (в исполнении автора) создавала зримую эмблему судьбы человеческой. Желания людей не реализуются полностью, они загоняются внутрь, в то время как видимую жизнь составляют вынужденные поступки и привычные реакции. Новым в драматургии В. был трезвый, «деловой» ироничный стиль, заметно повлиявший на экспрессионистскую (Штернгейм*, Кайзер*) и пост-экспрессионистскую драматургию (Брехт, Дюрренматт).

В годы I мировой войны В. занял вместе с Г.Манном и Э.Мюзамом редкую тогда в Германии антивоенную позицию. Умер от последствий операции.

На русской сцене «Дух земли» был поставлен в 1903 в петербургском Новом театре Яворской. Пьесу «Пробуждение весны», поставленную в 1907 в театре В.Комиссаржевской, сурово оценил Блок, увидевший в В. эпигона Метерлинка. По собственному либретто австрийский композитор А.Берг* написал оперу «Лулу», оставшуюся незаконченной.

Соч.: Gesammelte Werke. 9 Bde. München, 1912–1921; Werke. 3 Bde. Berlin; Weimar, 1969; Prosa, Dramen, Verse. 3 Bde. 1977; Die Tagebücher. Frankfurt a. M., 1986; Собрание сочинений. Т. 1–8. СПб., 1912–1919.

Лит.: Das Wedekind-Buch / Hg. J.Friedenthal. München, 1914; Wiespointner K. Die Auflösung der architektonischen Form des Dramas durch Wedekind und Strindberg. Wien, 1949; Baucken R. Bürgerlichkeit, Animalität und Existenz im Drama Wedekinds und des Expressionismus. Kiel, 1950; Gundolf Fr. Frank Wedekind. München, 1954; Rothe F.F. Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie. Stuttgart, 1968; Höger A. Frank Wedekind. Konstruktivismus als Schöpferische Methode. Königsein, 1973; Kuhn A.K. Der Dialog bei Frank Wedekind. Heidelberg, 1981; Graves P.G. Frank Wedekinds dramatisches Werk im Spiegel der Sekundärliteratur. 1960–1980. Colorado, 1982; Волевич И. Ведекинд // История немецкой литературы. Т. 4. М., 1968.

Н.Павлова

«ВЕЗНИ» («Весы») – литературно-художественный журнал, выходил в Софии с 1919 по 1922. Главный редактор – Г.Милев*. Среди сотрудников – Т.Траянов, Л.Стоянов, Хр.Ясенов, Н.Райнов, Э.Попдимитров, Н.Лилиев, Ламар, Ч.Мутафов*, Сирак Скитник.

Главный орган болгарского модернизма в межвоенный период. Художественная ориентация «Везней» колебалась между символизмом как господствующим направлением

болгарского модернизма (отсюда – название, отсылающее к русскому журналу «Весы») и экспрессионизмом, энтузиастом которого был Г.Милев. Компромисс был найден Г.Милевым: по его мысли, экспрессионизм есть современная стадия символизма, родоначальник его – Малларме, а крупнейший представитель – Р.Демель*. В результате этого компромисса оригинальная проза и поэзия «Везней» оставалась главным образом символистской, а отделы критики и переводов настойчиво пропагандировали экспрессионизм. «Везни» помещали репродукции картин Б.Сандрара, В.Кандинского*, Э.Мунка*, О.Кокошки* и др., публиковали (в основном – в переводах Г.Милева) Й.Бехера*, А.Блока («Двенадцать»), Э.Верхарна, Г.Гейма*, Г.Мейринка*, Р.-М.Рильке, А.Стриндберга*. Переводы обычно сопровождались статьями, в которых творчество каждого автора включалось в общеевропейскую панораму модернизма, увенчанную экспрессионизмом.

Главная заслуга «Везней» – борьба с культурным провинциализмом, стремление вывести болгарскую литературу на европейский уровень и включить ее в общеевропейский культурный контекст.

Лит.: Хаджикосев С. Българският символизъм и европейският модернизъм. София, 1974.

В.Николаенко

ВЕНГЕРСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ возник в канун I мировой войны. Очагами его были журналы «Тетт»* («A Tett», «Действие», 1915), закрытый цензурой в следующем году, и наследовавший ему «Ма»* («Ма», «Сегодня»), который просуществовал с 1919 в эмиграции в Вене до 1925. Особенно талантливое выражение экспрессионизм в Венгрии нашел в творчестве основателя и редактора обоих журналов, поэта и художника Л.Кашшака*. Кроме произведений Кашшака и выращенных им молодых венгерских поэтов и прозаиков, эти журналы представляли на своих страницах немецкую экспрессионистскую поэзию и критику; публиковали иностранных авторов от У.Уитмена и Э.Верхарна до Г.Аполлинера, Ф.Т.Маринетти, В.Кандинского; печатали рисунки и гравюры венгерских художников-экспрессионистов; популяризировали музыку Белы Бартока. «Тетт» успел наладить журнальный взаимообмен не только со странами Западной Европы, но и с Россией и даже Японией. «Ма» поддерживал более тесную связь с журналами немецких экспрессионистов «Штурм»* и «Акцион»*.

Само название венгерских экспрессионистов, «активисты» («Активизм»*), которое принял их глава, Кашшак, прямо указывало на единомыслие с этой радикально ориентированной ветвью экспрессионистского движения (антибуржуазность, антимилитаризм, антибюрократизм, антимещанство, антиэстетизм). Вместе с тем В.Э. – направление сходно независимое. Если немецкие художники и поэты-экспрессионисты объединялись вокруг уже возникших творческих групп и их не чуждых политики печатных органов, то в Венгрии экспрессионизм – явление прежде всего литературное, хотя теоретики его и популяризаторы вовлекали в круг своих суждений самые разные общественно-художественные явления. Их отношение к предшественникам и современникам тоже не всегда совпадало со взглядами зарубежных соратников. Общим (с В.Воррингером*, К.Эдшмидом*, К.Пинтусом*) было отрицание натурализма (с ним обычно отождествлялся и реализм) как искусства статичного, заземленного, описательного, довольствующегося внешним «подражанием» жизни (Я.Маца*, П.Хатвани*). Кашшак и другие с самого начала отвергали – за апологетику войны – также итальянский футуризм (русский еще не был известен). На импрессионизм – с не меньшим ожесточением, чем К.Эдшмид или Х.Бар* – ополчался в своих статьях Я.Маца. В противовес выдвигались: форсированный протест против обесчеловечения, гипертрофированная субъективность и драматическое самовыражение, имеющее целью выявить глубинную суть бытия и высокое этическое призвание художника. Этому сопутствовала соответствующая динамичная раскованность стиля: предпочтение фразе – слова, существительному – глагола, эпитету – метафоры,

междометия и восклицания, рифме – свободного речевого потока. При этом венгерские литераторы-экспрессионисты, хотя и был у них такой ломавший каноны современник, как поэт Э.Ади, полемически отделяли себя от существующих художественных новаций. Молодые Д.Сабо*, Л.Кашшак видели себя пролагателями путей для совершенно иного искусства, которое «не присягает ни одному «изму» (Л.Кашшак в статье «Программа», «Program», 1915). Основой такого убеждения служило прокламируемое ими и действительно отличавшее их от немецкого экспрессионизма жизнеприятие. «Прекрасное – насыщеннейшая практика. Оно – встреча всех стремлений, направленных к решению жизненных задач». С мировой войной изнеженный «эстетизм умирает», и на смену искусству «индивидуальному» грядет искусство социальное, одержимое «волей к человечности и смягчению страданий» (Д.Сабо, статья «На крестины», «Keresztelőre», 1915). О том же заявлял Кашшак: война – озверение, но она же пробудила жажду «нравственного очищения» («Программа»), вызвав к жизни искусство, которое выше любой расовой и национальной розни, первейшая обязанность которого – «формирование новой человеческой генерации». Поэтому, во имя свободной от всякого ограниченного диктата «вечной революции» духа, во имя улучшения жизни через возвышение человека, новое искусство сбрасывает все слишком пассивные, как религиозно-аскетические, так и снобистско-эстетские, футуристические и виртуозническо-формалистические путы, сплавляя воедино «мистерии души» и дерзания истории, науки и техники (там же). Решительный антимистицизм (в отличие от В.Воррингера, К.Эдшмида, Х.Бара, склонных усматривать в экспрессионизме трансцендентное начало, откровение «тайных сил»), приятие прогресса в его цивилизующих, организующе-коллективистских проявлениях (в противоположность антитехницистским и антиурбанистическим настроениям многих немецких экспрессионистов), братская «уитменовская» всеохватность – важные отличительные черты экспрессионизма в Венгрии вообще и творчества Кашшака в особенности.

К концу I мировой войны венгерский экспрессионизм разделился на течения: открыто политизированное и более умеренное. Первое представляла группа А.Комьята* (кроме него еще Й.Лендел*, М.Дёрдь*, Й.Реваи*), которая в 1917 выделилась из журнала «Ма» и в 1919 целиком встала на сторону венгерской советской власти (Комьят возглавил тогда коммунистический журнал «Интернационал» («Internationálé»), Реваи стал деятелем коммунистической партии). К этому же течению можно отнести позднего Ш.Барту*, чья межвоенная проза отмечена агитационно-гротесковой антибуржуазной тенденцией. Политически заострены революционные плакаты Б.Уица* 1919 и его позднейшая графика, так же, как графика Д.Дерковича*. У Кашшака же, который ставил этику выше политики и не принимал однопартийной диктатуры, в 1919 и позже, вплоть до 1950-х, были принципиальные расхождения и резкие публицистические размолвки с коммунистами.

Теоретически постулировавшееся (в Германии В.Воррингером, в Венгрии – П.Хатвани) единство субъективно-лирического «вчувствования»* и объективно-познавательной абстракции* художественно достигалось экспрессионистами редко. Господствовали либо «апокалиптическая» потрясенность, либо же (в Венгрии – особенно в революционные 1917–1919) пророческие призывы, обращения, авторские и безымянных персонажей, к добру, свету, свободе, к идеальному Человеку с большой буквы. Кашшаку больше удавалось в своей лирике приблизиться к чаемому субъектно-объектному синтезу, стихия, спонтанность, интуиция не столь разлучались у него с разумной волей. В разгар I мировой войны голос времени уже «пел» ему о вестфальских наковальнях и виноделах Шампани, о российском 1905 годе, венгерском пахаре и будапештских улицах. Он не забывал про «стены печали» и «синие трупные розы», но двигало им не утешительство (которое слышится в Германии подчас у Э.Ласкер-

Шюлер* или у Р.Демеля*) и не только согласие в скорби и горести («К читателю», «An der Leser», Ф.Верфеля*, 1910), а предощущение некоего второго пришествия, «новых Мессий», которых уже «стремят на свои форумы переполненные артерии века» (стихотворение «К радости», «Örömhöz», 1915). Между строк Кашшака вставало некое коллективное «я»: воплощение большой, всенародной общности, мощной, послеуитменовской «человеческой солидарности».

К ближайшим последователям Кашшака, которые сопровождали его в венскую эмиграцию и более или менее постоянно продолжали сотрудничать в журнале «Ма», принадлежали поэты (одновременно и критики) Э.Гашпар, Р.Райтер, критики Э.Каллаи, А.Немет, писательница Э.Уйвари. Экспрессионистская венгерская драма (Я.Маца, Ш.Барта), как и проза (Уйвари, Барта, сам Кашшак), не достигали уровня поэзии. Несмотря на интерес к экспрессионистскому фильму (ему уделял внимание, например, Б.Балаж в позднейших работах по эстетике кино; успехом пользовались в Будапеште в 1920–1930-х ленты режиссера Ф.Ланга*), собственное экспрессионистское кино в Венгрии, по сути, отсутствовало. Вместе с тем, особенности экспрессионистского мировидения и письма усваивали и не принадлежавшие к экспрессионизму или отошедшие от него литераторы, художники. Таковы своеобразный пантеизм, гротесковые смещения и совмещения в поэзии А.Йожефа*, экспрессионистские стилевые приемы в ранней прозе Д.Сабо, Т.Дери, в новеллистике Лайоша Надя и др. В венгерской живописи экспрессионизм давал себя знать в картинах и графике Дерковича, Уица, А.Кеменя, Д.Хинца, а также у Л.Тихани*, Л.Мохой-Надя или Й.Немеш-Ламперта. Контур, контрастность вплоть до черно-белых тонов; оттесняющие на второй план законченную прорисовку и колорит, подчеркнуто выделенные, несущие главную смысловую нагрузку жесты, телодвижения, утрированные позы; эксцентричная мимическая и иная деталь – все это, корреспондирующее то с К.Кольвиц* и Ф.Мазереелем*, то с Э.Мунком* или О.Кокошкой*, свойственно линогравюрам Я.Маттиш-Тойча*; графике Ш.Бортника; некоторым рисункам Л.Гулачи; даже поздним, начала 1940-х, картинам Л.Холло и др.

Нельзя отделить от экспрессионизма, которому свойственно тяготение к подсознательному, и музыку Белы Бартока, будь то его оркестровые или оперно-балетные («Деревянный королевич», «Fából faragott királyfi», «Замок Синей Бороды», «Kék szakállú herceg vára») и позднейшие балетные произведения («Удивительный мандарин», «Csodálatos mandarin»). Его коррелирующие с экспрессионизмом пентатоника, остро-драматичные ритмические и звуковые смещения и контрасты – как бы музыкальный парафраз дологических «голосов ужаса» (используя выражение Э.Ади), будораживших экспрессионистов кошмаров новейшего бытия, и – неотрывно зовущего к гармонической ясности гуманистического интеллекта. Наравне с современными венгерскими поэзией, прозой, театром, которые самыми разнообразными художественными средствами закрепляют то же сложное двуединство, музыка Бартока показывает жизненность выработанных экспрессионизмом приемов.

Лит.: Hevesy I. Az impresszionizmus, futurizmus, kubizmus és expresszionizmus. Budapest, 1919; Gáspár E. Kassák Lajos, az ember és munkája. Wien, 1924; Koczogh A. Expresszionizmus. Budapest, 1938, 1967; Balázs B. Filmkultúra. Budapest, 1948; Lukács Gy. Az expresszionizmus nagysága és bukása // Német realisták. Budapest, 1955; Dési-Huber I. A művészetről. Budapest, 1959; József F. «Rohanunk a forradalomba». Budapest, 1969; Mácza J. Esztetika és forradalom. Budapest, 1970; Szabolcsi M. Jel és kiáltás. Budapest, 1971; Rónay Gy. Kassák Lajos. Budapest, 1971; Kassák L. Éljünk a mi időnkben. Írások a képzőművészetről. Budapest, 1978; Mácza J. Eszmeiség – avangarde – művészet. Budapest, 1980; Szabo J. A magyar aktivizmus művészete. Budapest, 1981; Világszemlélet és irodalom. Budapest, 1982; Béládi M., Pomogáts B. Jelzés a világba. A magyar irodalmi avangarde válogatott dokumentumai. Budapest, 1988; Kulcsár-Szabó E. Klasszikus modernség, avangard, posztmodern // Kortárs, 1. sz 1990; Strauss Th. Kassák. Köln, 1973; Deréky P. Ungarische Avangard-Dichtung in Wien 1920–1926. Wien; Köln; Weimar, 1991; Маца И. Искусство современной

Европы. М.; Л., 1926; Маца И. Бела Уиц // Печать и революция. Кн. 4. 1927.

О.Россиянов

ВЕНСКИЙ ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ СОЮЗ (Akademischer Verband für Literatur und Musik in Wien), Вена, 1908–1914). Основан преподавателями и студентами венских высших учебных заведений. В руководство Союза в разные годы входили издатель журнала «Руф» («Der Ruf», «Призыв») Э.Бушбек, руководитель издательства «Литерария» («Literaria-Verlag») Р.Мюллер, писатель и критик Л.Ульман, музыковед П.Штефан, а также Р.Брандт, Х.Новак, Э.А.Райнхардт*, М.Зокаль.

В качестве главных задач Союз рассматривал пропаганду нового искусства и поддержку молодых талантов. Основную работу вели студенты. Мероприятия, зачастую носившие эпатирующе-скандальный характер, знакомили широкую публику с современным отечественным и зарубежным искусством. В рамках деятельности Союза устраивались дискуссии, чтения и вечера, посвященные творчеству венских экспрессионистов (Ф.Ведекинд*, К.Краус*, Т.Дойблер*, А.Шницлер). С лекциями о проблемах современной культуры выступали видные его представители (О.Кокошка*, А.Лоос). Союз настойчиво пропагандировал искусство А.Шёнберга* и его учеников А.Берга* и А.Веберна, регулярно устраивая их концерты. Благодаря посредничеству Союза, Вена имела возможность знакомиться с художественными выставками авангарда («Берлинская выставка футуристов», «Международная черно-белая выставка»). Союз поддерживал тесные контакты с многими периодическими изданиями, на страницах которых немало начинающих авторов впервые получили возможность заявить о себе, в том числе Г.Тракль*, ставший одним из ведущих сотрудников инсбрукского журнала «Бреннер»*.

Союз занимался также издательской деятельностью. С февраля 1912 по октябрь 1913 он издавал один из самых репрезентативных печатных органов австрийского экспрессионизма, литературный журнал «Руф», имевший подзаголовок «Воззвание к молодым» («Ein Flugblatt an junge Menschen»). Особенность публиковавшихся в журнале материалов состояла в том, что традиционная по форме неоромантическая поэзия и эссеистика (Х.Бар*, П.Альтенберг, Ф.Браун, Э.Людвиг, А.Пецольд) соседствовала с произведениями зачинателей экспрессионизма. В журнале сотрудничали А.П.Гютерсло*, Э.Ласкер-Шюлер*, А.Шёнберг*, Г.Тракль*, Ф.Верфель*, П.Цех*, Г.Климт, О.Кокошка* и др. Всего вышло пять номеров журнала. Среди них три тематических: «Карнавал» («Karneval»), «Весна» («Frühling»), «Война» («Krieg»). В последнем война приветствовалась как неординарное событие, которое нарушало рутинное течение жизни, выводило из летаргического сна общество обывателей. Доход от издания предназначался для формирования австрийских военно-воздушных сил.

Причиной прекращения деятельности Союза стали как финансовые трудности, так и внутренние разногласия, в частности между выразителем радикальных футуристских взглядов Р.Мюллером и представителями более умеренного крыла венского авангарда П.Штефаном и Л.Ульманом. Когда Мюллер ушел на фронт, П.Штефан возобновил издание журнала «Руф» под новым названием «Неуслышанный призыв» («Der ungehörte Ruf»), Л.Ульман стал редактором в венской газете «Винер альгемайне цайтунг» («Wiener Allgemeine Zeitung»).

Лит.: Methlagl W. Zeitschriften als Spiegel des literarischen Aufbruchs. «Der Ruf» (Wien) und «Der Brenner» (Innsbruck) // Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne / Hg. P.Berner, E.Brix, W.Mantl. Wien, 1986; Lunzer H. Karl Kraus und der Akademische Verband für Literatur und Musik in Wien // Karl Kraus – Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznan / Hg. S.H.Kaszynski, S.P.Scheichl. München, 1989.

Т.Кудрявцева

«ВЕР!» («Ver!», в переводе с латинского «Весна», 1917–1921, Вена). Ежемесячный общественно-политический и литера-

турно-художественный журнал. Выходил с подзаголовком «Дабы современный дух проявился во всем и в каждом». Издатели и редакторы – К.Ф.Кочмата, М.Хевеши*, Й.Кальмер. Выходил в издательстве «Вер!».

Идея создания журнала как «школы жизни для молодых» принадлежала П.Альтенбергу. В равной степени лицо журнала определялось мировоззрением Кочматы, разделявшего пацифистские, антиклерикальные и антибуржуазные взгляды анархиста Пьера Рамю. Задачу искусства Кочмата усматривал в «возрождении человечности», в «просветлении и возвышении» читателя, в «достижении единства литературы и жизни». Издание литературно-художественных журналов он считал вкладом в дело освобождения пролетариата. «Современный дух» для Кочматы проявляется в борьбе против ложной красивости и фразы, против авторитетов буржуазного общества, за простоту, безыскусственность, правду и свободу. Образцом освобожденного и образованного общества служил мир богемы.

Один из главных литературных и художественных критиков журнала, драматург и эссеист Фриц Карпфен, видит в экспрессионизме «живую, издревле присущую человеку силу творческого выражения». Главным его достоинством он считает достижение единства духа и чувства, выделяя в произведениях молодых поэтов разных стран «чувство всеобщего мирового братства».

Наряду с литературными произведениями, критическими и теоретическими статьями о современной литературе, музыке и изобразительном искусстве, журнал публиковал материалы политического, социально-экономического, социологического, правового характера. Полемические статьи из области медицины и естествознания требовали отказа от схоластической науки как одного из способов борьбы со старым и отжившим. Мишенью литературной полемики были прежде всего авторитеты старшего поколения и те, кто в начале I мировой войны поставил свое искусство на службу военной пропаганде – Р.Шаукаль, А.Пецольд, Ф.Дёрман, Х.Бар*, Г.фон Гофмансталь, Ф.Зальтен, Р.Демель* и др. «Вождями молодого поколения» (Ф.Карпфен) наряду с «предтечами экспрессионизма» (Х.Райх) А.Хольцем и Ф.Ведекиндом* провозглашались прежде всего П.Альтенберг, К.Краус*, Э.Шиле*, Э.Мюзам.

Журнал поддерживал тесные связи с близкими по духу венскими изданиями «Фриде»*, «Ауфшвунг»*, «Анбрух»*, «Даймон»*, с гейдельбергским «Сатурном» и берлинским «Акцион»*. В журнале сотрудничали около ста авторов. Среди них – А.Адамкевич, Э.Бартель, П.фон Зурани, М.Лазарович, Э.Янштейн, Ф.Т.Чокор, П.Хатвани, К.Зонненфельд, Э.Э.Киш, Э.Мюзам, Г.Штайгер, Вл.Хр.Пеев. Отдельные номера посвящены сестрам Визенталь, К.Краусу, А.Хольцу, П.Альтенбергу. В меньшем объеме (исключение составляет лишь Э.Шиле) публиковались материалы по изобразительному искусству (репродукции работ экспрессионистов-графиков Й.Фишера, Й.Гумплика, А.Лёве, Э.Штурм-Скрлы и др.) и музыке (в частности, заметка Х.Райха об А.Шёнберге*).

В дни революционных событий 1918 журнал поставил себя на службу политической агитации, словосочетание «современный дух» в подзаголовке заменили на «революционный дух»: «Революция нуждается в интеллектуальных вождях, чье духовное превосходство придаст форму хаосу, укажет энергии масс необходимую цель и поможет духу победить насилие» (К.Зонненфельд).

В 1919 вместо журнала «Вер!» Кочмата издает политико-полемический еженедельник «Революция! Орган венских анархистов» («Revolution! Organ der Wiener Anarchisten»). Журнал информировал читателей о деятельности анархистского объединения, созданного Кочматой совместно с издателем журнала «Анархист» И.Хольцем-Райтером, жившим в Вене голландским пацифистом Ф.Ондердонком и П.Рамю. В январе 1921 возобновилось издание «Вер!» Два последних номера (октябрьский и ноябрьский) вышли с новым подзаголовком «Ежемесячный журнал, посвященный искусству и литературе» («Monatsschrift für Kunst und Literatur»). Кочмата устраняется от прямой

политической работы. Он сетует на опошление революционной мысли, полемизирует с революционерами-конъюнктурщиками, критикуя их экспрессионистские «словесные судороги».

Лит.: Reinecke Th. Kocmata und der Ver!-Kreis // Expressionismus in Österreich / Hg. K.Amann, A.A.Wallas. Wien, 1994.

Т.Кудрявцева

ВЕРЁВКИНА, МАРИАННА ВЛАДИМИРОВНА (29.08.1860, Тула – 06.02.1938, Аскона, Швейцария) – русский живописец. Из дворянской семьи. В 1885–1893 училась в мастерской И.Е.Репина в Санкт-Петербурге, в 1896 вместе с другим учеником Репина, А.Явленским*, переехала в Мюнхен, где продолжила обучение в школе А.Ашбе (1896–1898). В 1903–1905 совершала поездки с Явленским во Францию (в том числе дважды в Париж), в Италию и на побережье Средиземного моря. В 1909–1912 – один из лидеров Нового художественного объединения в Мюнхене. С 1914 жила и работала в Швейцарии (Санта-Пре, Цюрих, с 1918 и до конца жизни – в Асконе, кантон Тессин). По инициативе В. в 1924 в Асконе возникло объединение живописцев «Большой медведь».

Роль В. в формировании эстетической платформы экспрессионизма весьма значительна, хотя историки искусств проявляют сдержанность в ее оценке. До 1908 В. и А.Явленский оставались лидерами в колонии русских художников в Мюнхене, поскольку В.Кандинский* в 1903–1907 много путешествовал или жил за пределами Баварии. Его прямые контакты с В. и Явленским в Мурнау в 1908–1909 были, без сомнения, взаимообогащающими. По свидетельству Г.Мюнтер*, именно в этот период наметился «радикальный поворот в искусстве Кандинского». Г.Мюнтер упоминает также о настойчиво проводимой Явленским на этих встречах мысли о «синтезе» как первооснове метода живописца. Вполне возможно, что В. и Явленский могли в эти годы в чем-то опережать Кандинского или, по меньшей мере, стимулировать его поиски как единомышленники. Исходные творческие импульсы у всех троих, несомненно, были общие: французские импрессионисты, Гоген и Ван Гог*, Бернар, Мунк*, живописцы группы «Наби», Матисс, Анкетен. О самостоятельности творческих позиций В. свидетельствует тот факт, что она, как и Явленский, отказалась стать членом «Дер блауэ райтер»* в декабре 1911 и участвовать в его выставках в Мюнхене, а также в Кёльне в 1911–1912. За этим не стояла, однако, творческая конфронтация: незадолго перед тем В. принципиально поддержала Кандинского, когда его беспредметная «Композиция V» подверглась критике в Новом художественном объединении, а в ноябре 1912 покинула это объединение после очередных нападок на Кандинского. В результате в Мюнхене возник еще один центр новой живописи – салон В. с интернациональным составом молодых художников. «Я никогда еще не встречал общества со столь заряженной интеллектуальной атмосферой, – писал известный музейный деятель Г.Паули. – Средоточием, почти физически ощущаемым генератором этой атмосферы была баронесса Веревкина... Она не только руководила беседой, она всецело господствовала над окружающими, высказываясь по всем вопросам искусства и литературы – как старого, так и нового времени – с необычным напором и экспрессией». Эта характеристика во многом проясняет амбициозность позиций самой В.: «Я – носительница идеи, могущей потребовать от меня любой жертвы. Моя работа далеко продвинулась, но еще не закончена. Я продолжаю оставаться на своем посту» (1903).

Современники единодушно отмечали особый интерес В. к самоценной символике каждого цвета и абсолютное неприятие ею свето-воздушных характеристик натуры («Я всецело преемлю идею Ван Гога о том, что белый и черный воздействуют как два цвета, а не как свет, противостоящий тени [...] Для него черный и белый – ценности, равнозначные остальным сверкающим краскам его палитры»). Ф.Марк* приводит сходное замечание В. при обсуждении одного из полотен Хельмута Макке в 1910: «Почти все немцы совершают ошибку, когда свет

принимают за цвет, в то время как цвет нечто совсем иное, и со светом, в особенности с освещением, ничего не имеет общего». Будучи, как и Кандинский, убежденным сторонником этой идеи, В. в своих картинах тяготела к наиболее драматичному сопоставлению холодных и теплых тонов, предпочитая их диссонансное звучание закону гармонии («Вассербург», «Wasserburg», 1907). Цветовая напряженность у В. нередко усиливалась вертикальным форматом полотна и предпочтением диагонали как доминанты композиции. Показательна в этом смысле «Литейня под открытым небом», «Giesserei im Freien» (1910), линейно-пластическую и цветовую структуру которой Б.Фетке убедительно соотносит с характером одного из концертов А.Шёнберга*. Одаренная пианистка и поклонница А.Скрябина, В., без сомнения, могла тяготеть к подобным ассоциациям. «Художественная мысль – это истолкование жизни посредством цвета, формы и музыки, – писала она в 1905. – Но истолкование будет только тогда иметь ценность, когда оно сугубо личностно». Вместе с тем, в произведениях художницы в большей степени, чем в работах А.Явленского и живописцев «Дер блауэ райтер», сохранялась связь с эстетикой символизма и с художественными приемами модерна («Молитва», «Das Gebet», около 1910). Для В. как художника характерно отсутствие каких-либо признаков национальной специфики. Ее пейзажи, человеческие типы и городские панорамы обычно несоотносимы с какой-либо конкретной реальностью и больше напоминают эскизы фантастической сценографии или астральных сновидений («Шторм», «Tempête», «Катание на коньках», «Die Schlittschuhläufer», 1911; «Эфирные сущности», «Luftwesen», 1906 и т.д.) И в этом сугубо экспрессионистском своеобразии В. остается несомненно оригинальной в общем ряду с А.Кубином, Дж.Энсором и Э.Мунком.

Лучшим периодом в творчестве В. стали 1907–1911, когда появились ее наиболее драматические и напряженные по цвету картины: «Деревенская дорога» («Landstrasse», другое название: «Три литовские женщины» – «Drei litauische Frauen», 1907); «Трагическое настроение» («Tragische Stimmung», 1909); «Красный город» («Rote Stadt», 1909); «Красное дерево» («Der rote Baum», 1910); «Воинство Христово» («Corpus Christi», 1911) и др.

Произв.: «Автопортрет в матросской блузе» («Selbstbildnis in Matrosenbluse»), 1893; «Осень» («Herbst») и «Школа» («Schule»), 1907; «Дама» («Madame»), ок. 1908; «Женщина у биллиардного стола» («Frau am Billiardtisch»), 1908; «Близнецы» («Zwillinge»), 1909; «Сахаров» («Sacharoff»), 1909; «В кафе» («Im Café»), 1909; «Летняя эстрада» («Sommerbühne»), ок. 1910; «Город в Литве» («Stadt in Litauen»), 1913–1914; «Тряпичник» («Le Chiffonier»), 1917; «Путь в бессмертие» («Via eterna»), ок. 1929.

Лит.: Репин И.Е. Художественное наследство. М., 1948–1949. Т. 1–2; «Briefe an einen Unbekannten, 1901–1905,». Köln: Hg. C.Weiler, 1960; Weiler C. Marianne Werefkin. Köln, 1960; Marianne Werefkin. Gemälde und Skizzen. Museum Wiesbaden, 1980; Fathke B. Marianne Werefkin. München, 2001.

Ю.Маркин

ВЕ́РФЕЛЬ, ФРАНЦ (Werfel, Franz, 10.09.1890, Прага – 26.08.1945, Беверли Хиллс, Калифорния) – австрийский поэт, драматург, прозаик, эссеист. Сын богатого коммерсанта, Верфель получил хорошее образование, учась в Праге, где познакомился с М.Бродом* и Ф.Кафкой*, Лейпциге, Мюнхене, Гамбурге. В 1911–1914 был редактором в издательстве К.Вольфа*, основал здесь вместе с В.Газенклевером* и К.Пинтусом* серию «Судный день»* («Der jüngste Tag», 1913–1921), где печатались многие экспрессионисты.

Собственно экспрессионистский период творчества В. ограничивается, главным образом, годами перед I мировой войной; это высокопатетичные, почти экзальтированные стихи, зачастую в ярко выраженной уитменовской тональности, декларирующие родство со всем миром и радостное опьянение жизнью. Характерно в этом смысле стихотворение «К читателю» («An den Leser»), которым открывался первый поэтический сборник В. «Друг человечества» («Der Weltfreund», 1911), где поэт призывает людей

«броситься друг другу в объятья». В начальной строке этого стихотворения впервые прозвучал ключевой для экспрессионизма пафос «О Человек!»* («Мое единственное желание, Тебе, о Человек, быть родным!», «Mein einziger Wunsch ist, Dir, o Mensch, verwandt zu sein!»). Постоянно варьируемые мотивы в этой книге – образ странника, который любит землю и которого любит земля; патриарх, который учит и исцеляет свой народ, оставаясь учителем и целителем также после смерти; несколько раз возникает обобщенно-туманный образ самого «друга человечества», то миролюбиво настроенного, то воинственного, призывающего «демонов зла» сразиться с ним, дабы окрепла любовь; в любовной лирике, в которой иногда присутствует аспект социального неравенства, мужчина оказывается приниженным по отношению к женщине; порой звучит тема смерти, включающая в себя момент метаморфозы, когда проясняются «знаки и чудеса», исчезают «личность, имя и число» («Ода смерти»).

В следующем поэтическом сборнике «Мы есть» («Wir sind», 1913) намечаются конфликтные экспрессионистские сюжетные модели, симптоматичные и для будущего В.-прозаика: вражда поколений (образ Сатурна, пожирающего своих детей, в стихотворении «Отец и сын»), тоска по прошлому единству, по «безграничной любви»; образ страдающей женщины, «благочестивой служанки» или «несчастной матери». Тональность этого сборника значительно минорнее тональности «Друга человечества», что свидетельствует о разочаровании молодого поэта в жизни. К безусловной заслуге В. следует отнести расширение поэтической вселенной; в его стихах впервые появляются персонажи, темы и ситуации немецкоязычной поэзии дотоле неизвестные (служанки, проститутки, участники театральных скандалов, собеседники, ведущие телефонные разговоры, и т.д.). Высоко оценил первые два сборника Р.М.Рильке, обнаружив в В. родственные черты (чего нельзя сказать о некоторых аристократических друзьях Рильке, презрительно отзывавшихся о нем). Разразившаяся мировая война во многом определяет дисгармонический характер книги «Друг другу» («Einander», 1915). Правда, в ней еще сохраняется пафос «туманной юности», часты заклинания «потустороннего мира» («человечество – музыкант Бога»), но звучат они уже менее уверенно.

В 1915–1917 В. – солдат на Восточном фронте, затем сотрудник армейской пресс-службы в Вене; в 1918 принимал активное участие в революционных событиях, увлекся под влиянием Э.Э.Киша марксистскими идеями. Стихи, написанные в годы войны и вошедшие затем в сборники «Песни трех царств» («Gesänge aus den drei Reichen», 1917) и «День суда» («Der Gerichtstag», 1919), характеризуются высокой степенью социальной активности, в них начинают звучать революционные призывы («Война», «Der Krieg»). Наиболее громко звучат проклятия «старому, жалкому дню» в стихотворении «Революционный призыв».

После этого сборника можно определенно уже говорить о начавшемся отходе В. от экспрессионизма, на что повлияли не только смена эстетических ориентаций, но и перемены в личной жизни: он женился на А.Малер, вдове Г.Малера, поселился в Вене, где занял заметное положение в интеллектуальном обществе. Правда, его первое прозаическое произведение, новелла «Не убийца, убитый виноват», «Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig», 1920, построена на типичном для экспрессионизма конфликте между отцом и сыном. В.-драматург начинал также в русле экспрессионизма и антивоенного протеста с вольной обработки трагедии Еврипида «Троянки» («Troerinnen», 1915, поставлена 1916). Как некий итог экспрессионистского десятилетия можно рассматривать его драматургическую «магическую трилогию» («Magische Trilogie») «Человек из зеркала» («Der Spiegelmensch», 1919–1920, поставлена в Москве театром Комиссаржевской, 1924). Это самая «фаустовская» пьеса поэта, в которой он пытается обозреть все то, что влияло на его духовное становление, и в то же время обрести опору в кризисную эпоху, исследо-

вать собственную совесть. Пьеса написана рифмованными стихами, перенасыщена аллюзиями и реминисценциями как биографического, так и культурологического характера и включает в себя весь комплекс излюбленных верфелевских тем.

Позиция В. среди экспрессионистов двойственна: он был близок как «активизму»*, так и «визионерству», но в целом его экспрессионистская ипостась выражается в репрезентации «утраченных иллюзий». В дальнейшем он переключился на создание романов и повестей более привычных по содержанию и более традиционных по форме, имел большой читательский успех, стал известным, даже модным романистом. Среди многообразных тем, которые он затрагивал в своих многочисленных книгах, большое место занимает музыка (роман «Верди», «Verdi», 1924); он был тесно связан с музыкальной средой и знаком с многими музыкантами.

Наиболее значительным произведением В. этих лет, выходящим по своему значению за пределы его обширной прозаической продукции, стал роман «Сорок дней Муса-Дага» («Die vierzig Tage des Musa Dagh», 1933), в основе сюжета которого лежит эпизод из истории резни армян, учиненной турками в годы I мировой войны. Роман имел недвусмысленную антирасистскую и антифашистскую направленность и в то же время был проникнут усиливавшимися в поздние годы религиозно-мистическими мотивами в духе католицизма, которому автор был близок с детских лет. Отголоски бурного экспрессионистского периода в его многообразном по темам и сюжетам творчестве этого времени встречаются редко; незадолго до смерти он резко отозвался о «высокомерии авангардистских художников и радикальных интеллигентуалов», к которым «сам некоторое время принадлежал в юности», назвав их «невольными истопниками ада, где сейчас жарится человечество».

Соч.: Wir sind. 1913; Gedichte. 1908–1945. 1946; Gesammelte Werke in 8 Bd. 1927–1936; Gesammelte Werke in Einzelausgaben. 1948–1978; Сорок дней Муса-Дага. Ереван, 1988; Золотое сечение. М., 1988; Сумерки человечества. М., 1990; Песнь о Бернадетте. М., 1997.

Лит.: Braselmann W. Franz Werfel. 1960; Zahn L. Franz Werfel. 1966; Franz Werfel. Neue Aspekte seines Werkes / Hg. K.Auckenthalter. Szeged, 1992.

В.Никифоров

«ВИ́КЕР БО́ТЕ» («Wiecker Bote», «Викский вестник», 1913–1914) – литературный журнал, издававшийся О.Канелем*. Назван по курортному местечку Вик под Грайфсвальдом, где Канель жил с друзьями в рыболовецкой артели. Задуманный как «Академический ежемесячник» университета Грайфсвальда, журнал сумел выйти за пределы студенческого издания и заявил о себе как независимый, не связанный никакими программами боевой печатный орган молодежи. Если в первых номерах публиковались в основном друзья Канеля, а в центре внимания стояли вопросы университетской жизни («Студенты и политика», «Studenten und Politik» – тема № 3), то в последующих номерах широко дискутировались проблемы литературы и искусства, были представлены материалы об экспрессионистских журналах и выставках. Журнал печатал поэзию, прозу, глоссы, рецензии на литературные новинки, статьи по вопросам искусства и философии, был тесно связан с журналом «Акцион»* и другими экспрессионистскими печатными органами («Штурм»*, «Сатурн», «Новое искусство», «Начало», «Библиотека Майандрос», «Революцион»* и др.). Всего вышло двенадцать номеров.

Среди поэтических публикаций – «Порыв молодежи» Э.В.Лоца*, «Устал от жизни и от смерти» («Ich bin des Lebens und des Todes müde») А.Эренштейна*, «Последнее» («Das Letzte») М.Германа-Нейссе*. На страницах журнала публиковались также Э.Ласкер-Шюлер*, Р.Леонгард*, Ф.А.Вагнер, Х.Лейбольдт*, Г.Плагге, А.Р.Майер, Р.Демель*, Ф.М.Хюбнер, Г.фон Флеш и др. В экспрессионистской прессе журнал оценивался очень доброжелательно, даже бескомпромиссный А.Керр говорил, что – это «свежий ветер в душном воздухе ученых залов», а его сотрудники – «гордые без сплина, честные в заблуждении и правде,

без программных шор» молодые люди. Смелость и мятежность этого издания раздражали академическую консервативную среду, многие студенческие организации выступали против него, называя «черным еретическим гнездом Грайфсвальда». На страницы журнала выплеснулся сарказм и живой темперамент О.Канеля, опубликовавшего переписку с одним из студентов, вызвавшим его на дуэль (Канель отклонил вызов). В журнале произошло становление Канеля как поэта и публициста, здесь же сформировались его пролетарско-революционные взгляды, ярко проявившиеся в будущем. С началом I мировой войны издание было запрещено и прекратило свое существование. Канель ушел на фронт, затем переехал в Берлин; многие сотрудники журнала погибли.

Лит.: Zunker E. Der «Wiecker Bote». Das Organ eines Expressionistenkreises an der Uni Greifswald // Germanisch-romanische Monatsschrift. Neue Folge, Bd. XI. Heidelberg, 1961; Schaffen O. Kanehls im Spiegel seiner Entwicklungsbedingungen [Diss]. Greifswald, 1982.

Н.Пестова

ВИЛЬДГАНС, АНТОН (Wildgans, Anton, 17.04.1881, Вена, Австро-Венгрия – 3.05.1932, Мёдлинг близ Вены, Австрия) – австрийский поэт и драматург. Сын чиновника. Окончил юридический факультет Венского университета, с 1908 доктор юриспруденции; в 1909–1911 работал следователем, затем – свободный писатель. С 1903 опубликовал 19 сборников стихотворений, постепенно преодолевая творческую зависимость от Г. фон Гофмансталя и Р.Рильке и эклектически соединяя натуралистическую и импрессионистскую образность с элементами экспрессионизма. В раннем поэтическом творчестве В. близость к экспрессионизму проявилась в антибуржуазной направленности и выборе тематики (эротические и социальные сюжеты), а также особенностях их разработки (пафос сострадания всем обездоленным, призывы к всечеловеческому братству, вера в новое будущее, в том числе и с помощью возрожденной религии), в попытках обновления ритмики, языка и характера образности (монтаж зрительно-живописных метафор, ритмическое подчеркивание апокалиптических предчувствий, «перетекание» натуралистических картин в символические). Более отчетливо связь с экспрессионизмом заметна в сборниках «Осеньвесна» (Herbstfrühling», 1909), «Австрийские стихотворения» («Österreichische Gedichte», 1915), «Полдень» («Mittag», 1917), «Венские стихотворения» («Wiener Gedichte», 1926).

Но некоторые драматические произведения В. четко вписываются в контекст экспрессионизма: «Бедность» («Armut», 1914); «Любовь» («Liebe», 1916). Сохраняя черты натурализма и символизма, В. создает австрийский вариант экспрессионистской драмы. Наибольший сценический успех выпал на долю трагедии «День гнева» («Dies irae», 1918, поставлена в Вене, 1919), представляющей некоторую сюжетную параллель к драме В.Газенклевера* «Сын» («Der Sohn», 1913). Автор воспроизводит историю восемнадцатилетнего Хуберта Фальмера, безвольной жертвы буржуазной семьи, где родители, отравленные взаимной ненавистью, ненавидят и своего нежеланного ребенка. Ни дружба, ни любовь не могут спасти надломленную душу героя, избирающего самоубийство как последний и единственный выход. У гроба Хуберта его друг Рабензер выступает как обвинитель буржуазного общества и его методов воспитания и пророчествует о грядущей расплате. В речевых характеристиках действующих лиц проступают специфически австрийские черты: сочетание сентиментального пафоса с агрессивным витализмом – резкая, эмоциональная речь Рабензера чередуется с расплывчато-лирическими интонациями Хуберта, переходящими в конце пьесы в крик отчаяния. В качестве основного конфликта в жизни буржуазной семьи (и общества в целом) выступает разрушительная сила сексуального притяжения и отталкивания, которой люди не в силах противостоять.

В 1921–1922 и в 1930–1931 В. был директором венского Бургтеатра. Он написал также обширный стихотворный эпос «Кирбиш, или Жандарм, позор и счастье» («Kir-

bisch oder der Gendarm, die Schande und das Glück», 1927), где изображена жизнь австрийской деревни после I мировой войны. В традициях Й.П.Хебеля (эпос написан гекзаметрами), автор мягко иронизирует над «доброй, старой Австрией», не предлагая, однако, взамен ничего, кроме ностальгической идиллии в память о ней. Атмосфере «старой Австрии» посвящена и его автобиография «Музыка детства» («Musik der Kindheit», 1928). В зрелом творчестве В. отстаивал самобытность австрийской культуры («Речь об Австрии», «Rede über Österreich», 1930). В 1960 была учреждена литературная премия имени Антона В., присуждаемая ежегодно молодым австрийским писателям.

Соч.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe / Hg. L.Wildgans. Bde. 1–8. Wien; Salzburg, 1948–1958.

Лит.: Dorfller A. Anton Wildgans und seine Bühnenwerke. Wien, 1922; Wildgans L. Der gemeinsame Weg. Mein Weg mit Anton Wildgans. Salzburg; Stuttgart, 1960; Studien zu Anton Wildgans anlässlich des 100. Jahrestages seiner Geburt. Wien, 1981; Gerstinger H. Der Dramatiker Anton Wildgans. Innsbruck, 1981; Hadriga F. Drama Burgtheaterdirektor. Wien, 1989; Pulvirenti G. Die «Verwirrungen» der Tradition. Zum Werk von Anton Wildgans // Expressionismus in Österreich / Hg. K.Amann und A.A.Wallas. Wien; Köln; Weimar, 1994.

А.Гугнин

ВИНА́ВЕР, СТАНИСЛАВ (Винавер, Станислав, 01.03.1891, г. Шабац, Сербия – 01.08.1955, г. Нишка-Баня, Югославия) – сербский поэт, критик, журналист. Родился в состоятельной семье, отец его был врачом, мать – известной пианисткой, переводчицей польской литературы. Гимназию окончил в Белграде, затем поступил в Сорбонну, где изучал физику и математику, а также музыку. Слушал лекции Ж.А.Пуанкаре, А.Бергсона, Л.Леви-Брюля. Под влиянием философии Бергсона уже с ранней юности воспринимал себя антирационалистом и антипозитивистом, усвоил взгляд на искусство как на интуитивное творчество. В Париже увлекся современным искусством, поэзией Рембо, Верлена и Малларме. Во время Балканских войн 1912–1913 и I мировой войны служил добровольцем в сербской армии. В 1917 в составе сербской военной миссии отправился в Россию для выкупа пленных солдат югославянского происхождения и переброски их на Солунский фронт. Миссия закончилась после Октябрьской революции, однако в России он остался до 1919, захваченный атмосферой революционных преобразований и бурной жизнью в литературно-художественной среде. Здесь он познакомился с А.Блоком.

По возвращении из России в конце 1919 присоединился к движению радикальной творческой молодежи, которая стояла за бескомпромиссный разрыв с традицией, свободу творчества и создание нового искусства. Участвовал в объединениях и изданиях (включая «Группу художников» в Белграде, группу «Альфа» в Загребе, журналы «Дан»*, «Прогрес», «Путеви»*, «Зенит»*, «Мисао», «Альманах Бранко Радичевича» и др.), которые стремились консолидировать разрозненные авангардные и неоромантические движения, следовавшие «неосознанному порыву к обновлению жизни» (М.Црнянский*). Стал одним из признанных лидеров молодого поколения, наряду с Р.Петровичем* и М.Црнянским, который вспоминал, что среди участников горячих дискуссий того времени самым любимым был И.Андрич, а самым напористым в отрицании всего устаревшего – В.

В 1920 в газете «Прогрес» вышел «Манифест экспрессионистской школы» В. Наряду с манифестом М.Црнянского «Объяснение Суматры», он имел огромное значение в истории сербского экспрессионизма. Оба автора настаивали на революционном, вселенском значении экспрессионизма. Манифест В. начинался с утверждения: «Все мы экспрессионисты. Все мы понимаем действительность как инструмент творчества. Наша цель – творчество, а не то, что сотворено». Стремление выйти из-под власти устаревших позитивистских догм, уловить ритм современности, и вместе с тем отказаться выносить ей приговоры, чтобы не замедлять ход времени, – вот задача нового, экспрессионистского искусства. По-

степенно, опираясь на немецкий журнал «Штурм»*, В. выстроил теорию, в основе которой лежала идея антропоцентризма. Придерживаясь взгляда на мир как на процесс смены равновесий и катастроф (вслед за Бергсоном с его теорией жизненного ритма) и рассматривая революцию как закономерный этап вселенского нарушения равновесия и материализацию идеалистической утопии о царстве духа на Земле, он издал книгу поэтико-философских размышлений «Громоотвод Вселенной» («Громобран Свемира», 1921), где его идеи получили детальную разработку. Это единственное произведение подобного рода во всех югославянских литературах. Высшая свобода человека, писал В., состоит в том, чтобы отдать себя во власть времени и тем самым совершить невиданный доселе духовный взлет, «войти в хаос, в бескрайнее освобождение всего от всего». Статичной реальности не существует; омертвевшие формулы реализма являются всего лишь заклинаниями реальности, результат устаревает мгновенно. Для экспрессионистов прошлое несущественно, оно «отдается рабам», видимость всегда ярче самой реальности. «Реальность для художника – это только убеждение и ничего более».

В 1921 В. (наряду с Т.Манойловичем) был руководителем «Библиотеки Альбатрос», которая выпускала книги современных авторов и издала произведения М.Црнянского, Р.Петровича, Р.Младеновича, Й.Кулунджича и самих издателей: В. и Манойловича.

Поэтическое творчество В. питалось тем же кругом идей, что и его теоретические взгляды. Взгляд на искусство как на инструмент, резонирующий «музыке реальности», совпадал с символистскими представлениями об искусстве как способе постижения высшей, истинной реальности. В. также считал, что поэзия должна быть неопределенной, «флюидной», красивой, что в поэтической мысли главное – игра ритмов и неуловимые нюансы звуковых сочетаний, окрашенность, трепетность. Высшее назначение поэзии – передавать мгновенное и космическое, то есть непередаваемое: «Слова темны – печальны – кратки / Но образ точен – ясен – чист».

Однако символистской магии слов В. предпочитал магию ритмов и музыки языка. По его мнению, в языке, вне грамматики и правил метрики, существует мелодия, которая является совершенным выражением жизни народа в определенный исторический момент и в которой содержится универсальная формула законов вселенной. Поэзия В. – это попытка уловить гибкий ритм жизни современного города. В городском говоре он находил блеск, динамику и смысловое богатство: все то, что составляет, по его мнению, мелодию современности. Ритм его стиха беспокоен, энергичен, стихи чаще всего рифмованны, рифмы стремятся к полноте. Он создает экспериментальные слова, экспериментальную грамматику, беспокоясь только о «музыке вселенной», а не о конкретном значении слов. Ощущаемая им самим нежизненность этих «живых ритмов», невозможность выйти за пределы языка с помощью виртуозного экспериментирования, побуждали его к написанию более «приземленных», ироничных, юмористических стихов. Даже в поэтических сборниках экспрессионистского периода – «Город злых волшебников» («Варош злих волшебника», 1920) и «Хранители мира» («Чувари света», 1926) – он жалуется на то, что злые волшебники заковывают его в строгие, устаревшие схемы, навязывают ему мертвые правила, и тем самым обращают его в привычное, освященное традицией рабство. Сатирическая поэма «Женитьба воробья Дунайца» («Женидба врапца Подунавца», 1927) уже открыто пародировала «космические» притязания экспрессионизма.

В 1919–1941 В. работал журналистом и публицистом, сотрудничал со многими известными белградскими изданиями, с Радио-Белград, Пресс-бюро. В качестве югославского атташе по печати работал в Женеве (1927–1930), Берлине (1930–1934), Праге (1938). Во время II мировой войны был интернирован, до конца войны находился в немецких лагерях. С 1945, по возвращении из плена и до конца жизни жил в

Белграде и работал как профессиональный литератор, переводчик с европейских языков (в том числе с русского).

В историю сербской поэзии В. вошел как один из теоретиков и практиков авангардного искусства, а также как автор более традиционных стихотворных сборников – «Военные друзья» («Ратни другови», 1939), «Европейская ночь» («Европска ноћ», 1952). Большое значение имеет созданная им теория поэтического языка – эссе «Эстетика Бергсона» («Бергсонова естетика», 1922), «Проблемы новой эстетики: учение Бергсона о ритме» («Проблеме нове естетике: Бергсонова учење о ритму», 1924), «Серьга Шекспира» («Шекспирова минђуша», 1952), книга «Попытка ритмического изучения мужского десятисложника» («Покушај ритмичког проучавана мушког десетерца», 1940), рассматривающая традиционный десятисложник сербской народной поэзии как выражение коллективного сознания народа на определенном историческом этапе.

Соч.: Дела. Београд, 1964; Критички радови. Нови Сад; Београд, 1975; [Стихотворения] // Антология сербской поэзии*. М., 2008.

Лит.: Црњански М. Послератна књижевност. Београд, 1929; Petković N. Artikulacija pesme. Sarajevo, 1968; Књижевност између два рата. Т. 1. Београд, 1972; Kostić Dj. Do nemogućeg. Beograd, 1972; Павловић М. Звучна екумена Станислава Винавера // Винавер С. Европска ноћ и друге песме. Београд, 1973.

М.Карасева

ВЙНЕ, РОБЕРТ (Wiene, Robert, предположительно весна 1873, Бреслау – 17.07.1938, Париж, Франция). Немецкий актер и режиссер, чех по происхождению. Сын придворного актера из Саксонии. После учебы в гимназиях в Штуттгарте и Дрездене изучал юриспруденцию в университетах Берлина и Вены, защитил диссертацию по философии. В 1908 (как и его младший брат Конрад, ставший театральным актером и кинорежиссером) неожиданно выбирает сценическую карьеру, сначала в Вене (в качестве руководителя маленькой актерской труппы) и Дрездене, затем в Берлине, в «Лессинг-театре», где вскоре становится литературным обработчиком пьес и постановщиком.

В кино В. приходит в 1912. Пишет сценарии для Х.Портен, Э.Яннингса и других актеров, входивших в моду, и некоторые из этих сценариев сам реализует. По одним источникам, В. дебютировал как режиссер фильмом «Оружие юности» («Der Waffen der Jugend»), по другим – эту картину по его сценарию поставил в 1912 Ф.Мюллер. В этом случае режиссерским дебютом В. стала комедия «Он направо, она налево» («Er rechts, sie links», 1914) с Х.Портен в главной роли. В. пишет сценарии и ставит коммерческие фильмы в разных жанрах – от тривиальной комедии «Консервированная невеста» («Die Konservenbraut», 1915) до мрачноватого «Страха» («Furcht», 1917) с начинающим К.Фейдтом* в главной роли. Последний фильм в большей степени отвечал жанрово-тематическим предпочтениям В., в то время связанным с фантастикой, сферой трансцендентного, изображением гипнотической силы преступника. Как сценарист и художественный руководитель он принимал участие в постановке фильма Ф.В.Мурнау* «Сатана» («Satanas», 1919).

Мировой славой В. обязан случаю: к нему перешел предназначавшийся для Ф.Ланга* сценарий фильма «Кабинет доктора Калигари», ставшего программным произведением киноэкспрессионизма. Фильм рассказывает о безумце-докторе, который наводит ужас на жителей маленького городка, управляя сомнамбулой-убийцей. Мистико-фантастические мотивы уже до этого использовались в немецких фильмах – в «Пражском студенте» («Der Student von Prag», 1913) С.Рийе, в «Големе» («Golem», 1914) П.Вегенера* и Х.Галеена, в «Гомункулусе» О.Рипперта («Homunculus», 1916). Но именно фильму «Кабинет доктора Калигари» («Das Cabinet des Dr. Caligari», 1919) суждено было открыть новую эпоху в немецком кинематографе. Режиссерское чутье позволило В. уловить актуальность того, что было заложено в сценарии и что было предложено художниками-оформителями. Погружая зрителя в бредовый экранный мир, фильм аккумулировал страх и от-

чаяние, царившие в послевоенной Германии. Его успех определили в первую очередь сама фантастическая история, сочиненная К.Майером и Х.Яновицем в духе немецких романтиков, игра К.Фейдта и В.Крауса*, подчиненная общей стилевой задаче (примечательно, что внешний облик Калигари был подсказан создателям фильма фотографией А.Шопенгауэра) и, конечно, изобразительное решение фильма, выполненное художниками «Штурма»* – Х.Вармом, В.Рёригом и В.Райманом. Целиком нарисованные декорации – будь то улица маленького городка или интерьеры сумасшедшего дома – с искаженной перспективой, заостренными углами, заваливающимися стенами с большими черными тенями и яркими пятнами света при отсутствии его источника, – представляли внешний мир плодом безумной фантазии. Хотя В. и настоял на принципиальном изменении сценария, добавив к страшной истории повествовательную рамку, призванную вернуть зрителя в успокаивающую реальность (все рассказанное оказывается всего лишь вымыслом пациента дома умалишенных), фильм оказал воздействие на общественное сознание, закрепляя в обывателе, вопреки режиссерскому стремлению, страх перед авторитарной силой.

Этому фильму В. была суждена долгая и счастливая жизнь. В 1962 на экранах США появился римейк классической ленты («Cabinet of Caligari», режиссер Р.Кей). Сам же фильм-прототип в середине 1980-х был реставрирован (в частности, отдельным сценам был возвращен цветной вираж) и показан в разных странах мира в сопровождении больших симфонических оркестров. Его образы были растиражированы комиксами и аудиоинсценировками на компакт-дисках. Сценическая жизнь «Кабинета доктора Калигари», начавшаяся еще в 1920-е во Франции и США, была возобновлена в 1980–1990-е на сценах Германии, США и других стран и по-прежнему продолжается (премьеры в Гамбурге и Нью-Йорке, 2001).

Стремясь повторить успех «Калигари», В. ставит следом фантастическую ленту «Генуине» («Genuine», 1920), по сценарию К.Майера с популярной кинодивой тех лет Ф.Андра и Х.Х. фон Твардовски (одним из исполнителей в «Калигари»). Экспрессионистская орнаменталистика декораций художника Ц.Кляйна вполне соответствовала экзотической истории о кровожадной жрице любви, уничтожающей всех мужчин, которые оказываются на ее пути. Фильм наследовал от «Калигари» не только сказочно-фантастический характер, стилистику оформления и актерской игры, но и ряд кинообразов (к примеру, звездную лестницу, по которой в «Калигари» уходила от преследователей сомнамбула), однако уже не имел такого успеха.

Написав сценарий по пьесе Л.Толстого «Власть тьмы», который его брат, К.Вине, поставил с мхатовскими актерами («Die Macht der Finsternis», 1923), сам В. в том же году нашел благодарный для экспрессионистской трактовки материал в романе Достоевского «Преступление и наказание». В фильме «Раскольников» («Raskolnikow», 1923) он переносит героя (его сыграл мхатовский актер Г.Хмара) в мир стилизованных, алогичных, угловато торчащих архитектурных форм, напоминающих бюргерский городок в «Калигари». С помощью декораций русского художника А.Андреева, специфического освещения и зримых метафор (вроде громадной паутины, затянувшей угол стены, в сцене разговора со следователем) В. добивается максимального приближения к миру Достоевского, представленному как бред безумца.

Определенный интерес также вызвал в свое время его монументальный фильм «I.N.R.I.» («Иисус Назаретянин, Царь Иудейский», 1923) с участием Г.Хмары, А.Нильсен, Х.Портен и В.Крауса – история об осужденном на казнь террористе, перед глазами которого оживают Страсти Христовы.

Взвинченно-психологическая, использующая фрейдистский мотив, лента «Руки Орлака» («Orlacs Hände», 1924) с К.Фейдтом в главной роли – последнее экспрессионистское кинопроизведение В. «Если для первого были существенны изломы декораций, то для последнего – изломы психики»

(Э.Арнольди). Критик и теоретик кино Б.Балаж утверждал, что «“Руки Орлака” – лучший фильм последних лет». О его успехе свидетельствует поставленный в Голливуде немецким кинооператором К.Фройндом, снявшим многие значительные фильмы эпохи экспрессионизма, римейк «Безумная любовь» («Mad love», 1935).

Заметным в репертуаре 1920-х стал снятый В. в Австрии фильм «Кавалер роз» («Der Rosenkavalier», 1925, по Х. фон Гофмансталю), главным образом благодаря оформлению А.Роллера, автора декораций к одноименному оперному спектаклю, а также консультациям автора оперы Р.Штрауса (он же дирижировал оркестром на премьере фильма в Дрезденской Опере). После этого В. вернулся к легким коммерческим лентам, с которых начинал. В их числе фильм «Другой» («Der Andere», 1930) – звуковой римейк мелодраматической картины 1913 по пьесе П.Линдау. В противоположность ранней киноверсии, режиссер наделил мотив раздвоения психологическими мотивировками.

В звуковом кино В. чувствовал себя неуверенно, хотя и поставил несколько фильмов в Германии и во Франции. После того как в Германии был запрещен его шпионский фильм «Тайфун» («Taifun», 1933, вышел год спустя в новой редакции под названием: «Полицейский протокол № 909», «Polizeiakte 909», 1934), В. навсегда покидает страну, эмигрирует в Великобританию, и остаток жизни проводит в Париже, где малоуспешно пробует продолжать творческую деятельность. Одним из его нереализованных проектов был звуковой римейк «Калигари», который он собирался осуществить вместе с Ж.Кокто. Последний его фильм – шпионскую историю «Ультиматум» («Ultimatum», 1938), разыгрывающуюся накануне I мировой войны, завершил после смерти В. его соотечественник Р.Сиодмак.

Другие фильмы: «Фрау Ева» («Frau Eva», 1915–1916); «Человек в зеркале» («Der Mann im Spiegel», 1916); «Блуждающий огонек» («Das wandernde Licht», 1916); «Любовное письмо королевы» («Der Liebesbrief der Königin», 1917); «Фиалка» № 4» («Veilchen № 4», 1917); «Ночь королевы Изабеллы» («Die Nacht der Königin Isabeau», 1920), «Три танца Мери Вилфорд» («Drei Tänze der Mary Willford», 1920); «Месть одной женщины» («Die Rache einer Frau», 1921), «Дьявольская сила» («Die höllische Macht», 1922), «Кукольник из Цзян-Нина» («Der Puppenmacher von Kiang-Ning», 1923), «Лейб-гвардеец» («Der Leibgardist», 1926, Австрия); «Возлюбленная» («Die Geliebte», 1927), «Знаменитая женщина» («Die berühmte Frau», 1927), «Великая авантюристка» («Die grosse Abenteuerin», 1928); «Королева Мулен-Ружа» («Die Königin von Moulin Rouge», 1928, Австрия); «Мужья Леонтины» («Leontines Ehemänner», 1928), «Проделки любви» («Unfug der Liebe», 1928); «Любовный экспресс» («Der Liebesexpress», 1930–1931), «Паника в Чикаго» («Panik in Chicago» 1931), «Ночь в Венеции» («Eine Nacht in Venedig», 1933, немецкая версия).

Лит.: Kurtz R. Expressionismus und Film. Berlin; Frankfurt a. M., 1926; Eisner L.H. Dämonische Leinwand. Wiesbaden-Biebrich, 1955; Frankfurt a. M., 1975; Byrne R.B. Films of Tyranny. Madison, 1966; Dokumentation Robert Wiene // DIF-Mitteilungen. № 1. Februar 1969; Caligari und Caligarismus / Hg. W.Kaul. Berlin, 1970; Barlow J.D. German Expressionist Film. Boston, 1982; Hess K.P. Das Cabinet des Dr.Caligari. Protokoll. Stuttgart, 1985; Conrad Veidt; Lebensbilder / Hg. W.Jacobsen. Berlin, 1993; Robinson D. Das Cabinet des Dr. Caligari. London, 1997; Маркулан Я. Киномелодрама. Фильм ужасов. Л., 1976; Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977; Кулешов Л. Статьи. Материалы. Л., 1979; Трауберг Л. ...И сегодня звучит современно // Искусство кино. 1986. № 11.

А.Трошин

ВИ́НЯ, ЙОН (Vinea, Ion, псевд.; настоящее имя Йон Эуджен Йованаки – Iovanaki, Ion Eugen; 17.04.1895, Джиурджиу, Румыния – 06.07.1964, Бухарест, Румыния) – румынский писатель, поэт, драматург, критик. Отец – инженер, мать преподавала греческий и латинский языки. С 1910 по 1914 обучался в лицее св. Саввы в Бухаресте, изучал филологию, философию, музыку. Вместе с Т.Тцара выпускал журнал «Симболул» («Simbolul», «Символ»), в котором печатались известные румынские поэты-символисты: А.Мачедонски, Й.Минулеску, иллюстрации к журналу выполнял М.Янку. В первых сочинениях формируется публицистический стиль В.: ирония, ясность и

точность выражения мысли, логичность и доказательность утверждений. Будучи мобилизован в армию (1916–1918), не прекращал заниматься литературой. После демобилизации и возвращения в столицу публикуется в известных журналах, например, «Куджетул роминеск» («Cugetul românesc», «Румынская мысль»), «Гындиря». В 1922 под руководством В. выходит авангардистский журнал «Контимпоранул», который поддерживал левое направление в политике. Важнейшим принципом журнала было провозглашение новых эстетических задач, стремление выявить сущность формы в противовес «воспроизведению природы». Деятели «Контимпоранула» ощущали близость взглядов с кубистами и футуристами и в то же время поддерживали тесные связи с журналом «Штурм»*.

В. на протяжении всей жизни писал и публиковал стихи, однако его единственный сборник «Время родников» («Ora fîntînilor») был издан только в 1964, после смерти поэта. В своей мистической лирике В. стремится избегать внешней красоты, использует приемы, характерные для экспрессионизма: коллаж, нагромождение слов, сгущение красок при стертости образного контура. Связана с экспрессионизмом и проза В. В сборнике новелл «Рай вздохов» («Paradisul suspinelor», 1930) изображен отчужденный, таинственный мир города, в котором обыденная жизнь превращается в фантасмагорию. Тема любовного соперничества отца и сына создает трагическую, болезненную атмосферу, как роковая стихия изображается подвластность человека подсознательным инстинктам. В романе «Лунатики» («Lunatecii», опубл. 1965) В. использовал экспрессионистский опыт для создания социально-психологической панорамы столичного общества.

С 1930 по 1940 В. руководил еженедельником «Факла» («Facla», «Факел»). В 1938–1944 был президентом Союза журналистов. Мобилизованный в армию в 1944, работал редактором журнала «Эвениментул» («Evenimentul», «События»), печатался в журнале «Курентул» («Curentul», «Течение»). Несмотря на то, что «Эвениментул» был официальным изданием правого толка, В. в своих публикациях не поддерживал пропаганду фашизма. С 1946 по 1960 деятельность В. ограничивается переводами; среди наиболее известных его работ – переводы произведений Шекспира («Генрих V», «Гамлет», «Отелло», «Макбет»), прозы Э.По, Р.Роллана, О. де Бальзака.

Соч.: Opere în 2 v. Buc., 1984.

Лит.: Petroveanu M. Studii literare. Buc., 1966; Crohmălniceanu O. Literatura română şi expresionismul. Buc., 1971.

Е.Фейгина

ВИРЦ, ОТТО (Wirz, Otto, 03.11.1877, Ольтен, Швейцария – 02.09.1946, Гунтен, Швейцария) – швейцарский писатель, ученый и музыкант. Родился в семье инженера, получил техническое образование в Мюнхене и Дармштадте, писал научные труды по баллистике, с 1908 работал в Федеральном патентном бюро вместе с А.Эйнштейном, в армии дослужился до чина капитана, на досуге писал статьи о музыке и сам сочинял музыку. Сомнения в возможностях и последствиях технического прогресса и предрасположенность к творческой работе побудили В. раньше времени (1926) выйти на пенсию и посвятить себя литературному творчеству. Первый роман В. «Грубые выходки чудака» («Gewalten eines Toren», 1923), созданный им в зрелые годы, Э.Штайгер назвал «без сомнения, самым значительным вкладом, который Швейцария внесла в развитие экспрессионизма». Герой романа Калондер противопоставляет «филистерству и узости этой убогой страны» чудачества, эпатаж, дерзкие эскапады, с помощью которых он пытается отстоять или хотя бы обозначить свою «идентичность», неповторимую индивидуальность. Та же острота и непредвзятость взгляда на действительность свойственна и последующим произведениям В. – «Новелле о Боге» («Novelle um Gott», 1925), романам «Сломленная сила» («Die geduckte Kraft», 1928), «Пророк Мюллер Второй» («Prophet Müller-Zwo», 1933) и др. Для всех этих сочинений характерна некоторая аморфность, фрагментарность, отсутствие стилевого единства,

которое компенсируется эмоциональным напором и повышенной экспрессивностью.

Соч.: Späte Erfüllung. Novelle. Stuttgart, 1937; Rebellion der Liebe. Roman. Erlenbach, 1937; Der Eisenbrecher. St. Gallen, 1959; Rebellen und Geister. Frankfurt a. M., 1965.

Лит.: Schaub F. O.Wirz. Aufbruch und Zerfall des neuen Menschen. Bern, 1970.

В.Седельник

ВИТКЕВИЧ, СТАНИСЛАВ ИГНАЦИЙ (Witkiewicz, Stanisław Ignacy, 24.02.1885, Варшава, Польша – 18.09.1939, Вельке Езёры, Польша, ныне Украина) – польский писатель, художник, философ, реформатор театра. Родился в семье художника и критика Станислава Виткевича. Начал писать с детства. В юности много путешествовал по Европе (Россия, Германия, Англия, Италия, Франция), знакомясь с новейшими художественными течениями. Учился в краковской Академии художеств. В 1914, после самоубийства невесты, в котором до конца жизни винил себя, отправился как фотограф с этнографической экспедицией на Цейлон и в Австралию. С началом I мировой войны В. оказался в России. Добровольно вступив в русскую армию, окончил Павловское военное училище, участвовал в боях на германском фронте; был свидетелем революции и гражданской войны. В России много работал как художник. По возвращении в Польшу в 1918 сотрудничал с различными группами авангарда. В 1920-е организовал в Закопане «Формистический театр», где поставил несколько своих пьес. Наследие В. охватывает многочисленные драмы, среди которых: «Тумор Мозгович» («Tumor Mózgowicz», 1920), «Метафизика двуглавого теленка» («Metafizyka dwugłowego cielęcia», 1921), «Дюбал Вахазар, или На перевалах Абсурда» («Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach Bezsensu», 1921), «Водяная Курочка» («Kurka Wodna», 1922), «Каракатица, или Гирканическое мировоззрение» («Mątwa, czyli Światopogląd hyrkaniczny», 1922), «Сумасшедший и монахиня» («Wariat i zakonnica», 1923), «Безумный Локомотив» («Szalona Lokomotywa», 1923), «Мать» («Matka», 1924), «Соната Вельзевула, или Подлинное происшествие в Мордоваре» («Sonata Belzebuba, czyli Prawdziwe zdarzenie w Mordowarze», 1925), «Сапожники» («Szewcy», 1927–1934); а также романы «622 падения Бунго, или Демоническая женщина» («622 upadki Bunga, czyli Kobieta demoniczna», 1910–1911), «Прощание с осенью» («Pożegnanie jesieni», 1926), «Ненасытимость» («Nienasycenie», 1927), «Единственный выход» («Jedyne wyjście», 1931–1933). Большинство литературных произведений В. при его жизни не опубликовано; современникам он был больше известен как портретист, критик-полемист, автор теоретико-эстетических и публицистических сочинений. Мировое признание его творчество получило в последней трети XX в. В контексте художественного развития своего времени В. оказался фигурой, воплотившей черты разных течений. Его теории и художественная практика дают основание для сопоставлений с футуризмом, экспрессионизмом, сюрреализмом.

Трагизм историко-культурной концепции говорит о мировоззренческом родстве В. с экспрессионизмом: этот писатель также исходил из апологетического представления о духовной сущности человека, деградирующей в процессе общественного развития. Экспрессионистичны и его воззрения на искусство как объективацию метафизического чувства, приближающего к тайне бытия. Однако этике В. чуждо утверждение мессианского превосходства художника над бездуховной массой: он не снисходит до человечества, а отождествляет себя с ним. Неприемлемо для него и нередкое для польских экспрессионистов пренебрежение трансцендентным значением формы. Он возражает против отношения к форме «не как цели в себе», а только как к средству экспрессии: «В этом состоит ошибка теории экспрессионизма, – замечал В., – хотя среди представителей этого направления есть гениальные творцы чистой формы». Для него естественен рациональный подход к композиционной разработке материала.

Его сближает с экспрессионизмом также острота видения, интенсивность выражения. Эстетическое ядро сочинений В. – дефор-

мация*, категория, определяющая экспрессионистское видение мира. Автор драм, действие которых он мечтал подчинить логике «процесса становления», В. подчеркивал самоценность формальной динамики, видя в «чистой форме» не следствие субъективного самовысказывания, но объективное проявление «странности бытия». Он воплотил в своих драмах наиболее существенное качество экспрессионизма: трагикомический гротеск его театра выражает неисчерпаемость мира и истории, раскрывает всякое состояние как момент столкновения противоречий. В то же время язык искусства, по мнению В., безотносителен к реальности, «точка зрения жизни» незначима при эстетическом переживании: «Ошибку в теории совершают экспрессионисты, которые жизненную странность своих произведений... оправдывают, уверяя, будто выражают новые, неизвестные или более сложные психические состояния либо такой взгляд на вещи, выражением коего прежнее искусство себя не утруждало».

Об ироническом отношении В. к экспрессионизму красноречиво свидетельствуют снижения, характерные для его литературных произведений, – от пародийной имитации гиперболического стиля и религиозной риторики до сатиры на «псевдотитанов» и «художников жизни». Тем не менее, известны его рекомендации режиссерам ставить пьесы Голля* (в переписке В. есть упоминание о том, что он перевел на польский язык одну из них), Газенклевера*, Унру*. «Сонату призраков» Стриндберга* он сам в 1926 поставил в своем недолго просуществовавшем театре. При этом В. высоко ценил работы художников-экспрессионистов, в частности, Кандинского*. Изобразительные композиции и портреты В. с их психологической утрировкой, дисгармоничными красками, резким рисунком дают не меньший повод для соотнесения с экспрессионизмом, чем его литературное наследие. Значимо и его участие, – во многом, впрочем, полемическое, – в деятельности тяготевшего к экспрессионизму содружества формистов (см. формизм*), в том числе в совместных выставках с экспрессионистской группой «Бунт»*. В. публиковался в журнале экспрессионистов «Здруй»*; в 1920 его пьеса «Прагматисты» («Pragmatyści», 1919) вышла в «Библиотеке Здруя» отдельным изданием. В последний период жизни В. почти всецело посвятил себя философии. Покончил с собой в начале II мировой войны.

Соч.: Dzieła, t. 1–23. Warszawa, 1990–2008; Сапожники: Драмы. М., 1989; Дюбал Вахазар и другие неэвклидовы драмы. М., 1999; Метафизика двуглавого теленка и прочие комедии с трупами. М., 2001; Наркотики; Единственный выход. М., 2004; Ненасытимость. М., 2004; Безымянное деянье и остальные сферические трагедии. М., 2006; Прощание с осенью. М., 2006.

Лит.: Wirth A. Kaiser und Witkiewicz // Aspekte des Expressionismus. Heidelberg, 1968; Gerould D. Stanisław Ignacy Witkiewisz as an imaginative writer. London; Seattle, 1981; Pamiętnik teatralny. 1985. № 1/4; Puzyna K. Witkacy. W., 1999; Błoński J. Witkacy [T. 1–2]. Kraków, 1997, 2000; Pamiętnik literacki. 2002. № 4; Micińska A. Istnienie Poszczególne: St. I. Witkiewicz. Wrocław, 2003; Базилевский А. Виткевич: Повесть о вечном безвременье. М., 2000 [см. здесь подробную библиографию].

А.Базилевский

ВЛАМИНК, МОРИС де (Vlaminck, Maurice de, 04.04.1876, Париж – 11.11.1958, Рюй-ля-Гадельер) – французский живописец, график, писатель. Родился в Париже в семье музыкантов. Отец – фламандец, мать – уроженка Лотарингии. Не имея художественного образования, В. в двадцать лет – в то время профессиональный велогонщик и скрипач в цыганских оркестрах – начал писать любительские картины. Проходя службу в армии (1898–1899), писал декорации для полкового праздника, сотрудничал в качестве иллюстратора в газетах «Фен-десьекль» («Fin de siècle», «Конец века») и «Анарши» («Anarchie», «Анархия»). Как говорил друг В. Г.Аполлинер о его раннем творчестве, у него «поистине фламандское чувство радости. Его живопись – как праздник на фламандской ярмарке». Встреча с А.Дереном в 1900 окончательно предопределила призвание В.: в его работах отныне доминирует не рациональное мастерство, а сила художественной интуиции и безудерж-

ная свобода колористического выражения. Они вместе сняли небольшую мастерскую в Шату, где работали над новым стилем в живописи, впоследствии названным «школа Шату». Кумирами В. были в это время В.Ван Гог* и А.Матисс. Художественные поиски В. по духу близки сложившемуся в 1903–1908 фовизму («Что такое фовизм? Это я. Это моя художественная манера того времени, способ выразить одновременно бунт и свободу творчества, отказ от школы, от групповщины: мои чистые, без смешений краски – синий, красный, желтый»). Тогда же В. опубликовал свои первые весьма фривольные романы с иллюстрациями Дерена («С одного ложа на другое», «D'un lit dans l'autre», 1902; «Все во имя этого», «Tout pour ça», 1903).

С 1904 В. принимал участие в выставках фовистов. В 1905 А.Матисс выставил его полотна в «Салоне Независимых» и в «Осеннем салоне», где они имели большой успех. В 1907 меценат А.Воллар организовал его персональную выставку, а в 1913 в прессе появились первые хвалебные статьи о В. После второй персональной выставки В. (1919) вышла в свет монография, посвященная его творчеству (Ф.Карко, 1920; затем, еще при жизни В., последовали книги Л.Верта (1927), Ж.Дюамеля (1927), Андре Мантеня (1929), Клауса Периса (1941)). Относясь скептически к столичной суете, В. в 1919 купил дом в долине Уазы, где и провел с семьей всю остальную жизнь.

Художественное творчество В. отличается единством: он работал в основном в жанре пейзажа, его преобладающим выразительным средством был контрастный колорит. Мистические метания выразились в драматичном столкновении красок – металлически холодного синего, терракоты, черного, жаркого красного, эффектах светотени. В начале творчества В. цветовые контрасты выражали радость и буйство бытия, но скоро возобладал глубокий трагизм. Постигая реальность через галлюцинацию, художник при этом не абстрагируется от «натуры».

При постоянном возвращении к уже наработанным приемам, творчество В., в зависимости от тех или иных живописных влияний, принято делить на несколько периодов.

Первый, ученический период (1900–1903) отмечен влиянием Ван Гога. Второй (1903–1907) характеризуют как фовистский. К его завершению контрасты постепенно смягчаются, главным выразительным средством становятся контуры и формы предметов. Одна из поворотных картин, «Мост в Шату» («Le pont de Chatou», 1904), представляет собой реакцию на импрессионизм. Передний план картины – это фантастическое взвихрение желтых, фиолетовых, синих и красных пятен на фоне буйной зелени, домов с красными крышами и огромных белых облаков на голубом небе. В. иногда вообще откладывает кисть и применяет технику выдавливания красок из тюбика прямо на холст. К этому же периоду относится портрет «Танцовщица из "Мертвой крысы"» («La danseuse du "Rat mort"», 1906), где изображено остро выразительное лицо с деформированными чертами, сопоставимое по манере письма с портретами немецких экспрессионистов из объединения «Брюкке»*. Среди наиболее значительных пейзажей этого периода: «Красные деревья» («Les arbres rouges», 1906), «Берег Сены в Каррьер» («Bord de Seine à Carrières», 1906), «Буживаль» («Bougival», 1906), «Сена у Шату» («La Seine à Chatou», 1907). Бурный и анархический темперамент В. в этот период позволяет говорить о его противоречивых отношениях с фовистами: он оказывается еще более «диким», чем сами «дикие» (Ж.-Э. Мюллер). Третий период (1907–1910) отмечен увлечением В. творчеством П.Сезанна (кубизм), а значит, тенденцией к геометризации форм и композиционной ясности («Баржи у пристани», «Les remorqueurs à quai», 1908; «Гроза», «L'Orage», 1910). Четвертый период (1911–1927) считается самым самостоятельным; в эти годы сложился так называемый «вламинковский стиль», при котором сквозь темный (и более гармоничный, нежели в фовистский период) колорит и свободную трактовку форм прорывается мощный темперамент художника, передающе-

го природу в стремительном движении, словно она проносится за окном автомобиля. В этот период В. провозгласил лозунг «непосредственного искусства» («Старый порт в Марселе», «Le vieux pont à Marseille», 1912–1913; «Дорожный переезд 14 июля», «Passage à niveau le 14 juillet», 1925; «Вокзал в Анвер-сюр-Уаз», «La gare d'Anvers-sur-Oise», 1926). В спокойных, на первый взгляд, пейзажах в воздухе, в свете и даже в самом цвете словно затаилась угроза: пшеничная желтизна напоминает не о золоте, а о сере и ее удушающем запахе; грязноватый и черноватый серый придает облакам болезненную тяжесть; свет таит в себе грядущую бурю и грозу; мрачно выглядят негостеприимные зимние пейзажи, с грязным снегом и коричневыми пятнами тоскующей земли. Такая манера письма позволяет интерпретировать творчество В. этого периода как экспрессионистское (так оно было определено в каталоге двадцать второй выставки берлинского «Сецессиона» (1911), где вместе с А.Марке, А.Дереном, и некоторыми другими бывшими «фовистами» В. выставил свои картины).

В том, что обычно называют последним, пятым, периодом творчества В. (1927–1958), невозможно выделить отчетливую стилистическую доминанту. В эти годы он словно создает синтез всего наработанного до сих пор. В 1929 году В. увлекся творчеством А.Руссо и «примитивистов», понимая Руссо как особого реалиста, что не мешало ему самому многократно возвращаться к романтической манере («Ваза с цветами», «Vase de fleurs», 1930; «Стога сена», «Chaumières», 1933, и др.).

В. – автор иронических мемуаров «Опасный поворот» («Tournant dangereux», 1929), «Вскрытый живот» («Le ventre ouvert», 1937), «Портреты перед кончиной» («Portraits avant deces», 1943); романа «Пейзажи и персонажи» («Paysages et personnages», 1953), в котором он предается настроениям разочарования; фантастического романа «Вскруженная голова» («La tete tournée», 1956). В 1955 В. становится членом Королевской Академии изобразительных искусств Бельгии. В 1956 состоялась его последняя прижизненная ретроспектива в Галери Шарпантье.

Лит.: Sauvage M. Hors du commun. Maurice Vlaminck. Paris, 1986; Калитина Н. Французская пейзажная живопись. 1870–1970. Л., 1972; Яворская Н. Современная французская живопись. М., 1977.

Е.Гальцова

ВЛЧЕК, БАРТОШ (Vlček, Bartoš; псевдоним Й.Явор, J.Javor, 24.10.1897, Руждькау Всетина, Австро-Венгрия – 07.01.1926, Брно, Чехословакия) – чешский поэт и драматург. Окончив гимназию, учился в католическом педагогическом институте в Праге (1912–1915). Во время I мировой войны был тяжело ранен на итальянском фронте (1916); по окончании офицерских курсов в Вене вновь отправлен на фронт. В 1919–1925 работал учителем. К этому же времени относятся его поездки в Италию и Югославию; часто посещал Словакию. Был одним из организаторов объединения «Литерарни скупина»* (Брно). Сотрудничал со многими журналами и газетами Моравии и Чехии. Скончался от последствий фронтового ранения.

Во многом в экспрессионистской манере выдержаны стихотворные сборники В. «Вечерние празднества» («Slavnosti večerní», 1923) и «Бунт одиночества» («Vzpoura samoty», 1923), в центре которых – участь одинокой личности, жертвы войны, оказавшейся на обочине жизни, утратившей контакты с людьми и природой. Герой не находит радости и успокоения и в любви, также отмеченной разладом мечты и реальности (пьеса «Влюбленные», «Milenci», 1924). В посмертно изданном сборнике стихов «Только сердце» («Jenom srdce», 1926) помимо острого чувства отрыва от человеческой общности звучит и разочарование поэта, полагающего, что он не нашел себя в своем творчестве. Тем не менее, в сборнике проглядывает и известная просветленность, более мягкая тональность, особенно в стихах, навеянных картинами родного валашского края. Известен как переводчик (главным образом с итальянского).

Соч.: Nevděčné lasky. Praha, 1924; Učeň. Praha, 1924; Mámý zápas. Praha, 1925; Touha po životě. Praha, 1979.

Лит.: Jirko M. Sever a východ. Praha, 1926; Píša A.M. Směry a cíle. Praha, 1927.

Р.Филипчикова

ВОЛЬФ, КУРТ (Wolff, Kurt, 03.03.1887, Бонн – 21.10.1963, Людвигсбург) – немецкий издатель. Сын профессора-музыковеда, Вольф в семнадцать лет обрел материальную независимость, получив по завещанию солидное наследство от рано умершей матери и приумножив его удачным браком. Отбывая воинскую повинность в Дармштадте, В. познакомился с Ф.Гундольфом и С.Георге, что привело к занятиям германистикой и усилило его интерес к литературе и собиранию старинных книг; как издатель он начинал в Лейпциге с репринтных изданий редких текстов. В 1908 В. познакомился с Э.Ровольтом, нуждавшимся в средствах для укрепления основанного им издательства. В 1909–1912 В. и Ровольт вместе руководили издательством «Ровольт» («Rowohlt», где были опубликованы произведения П.Шеербарта, Г.Ойленберга, М.Даутендея, К.Хауптмана, Г.Гейма* и др. В конце 1912 В. основал в Лейпциге собственное издательство «Курт-Вольф-Ферлаг» («Kurt Wolff Verlag»), успешно работавшее девятнадцать лет.

Издательство быстро превратилось в крупнейший центр экспрессионистской литературы и сыграло заметную роль в ее популяризации. В редакционный совет вошли В.Газенклевер*, К.Пинтус*, Ф.Верфель*. Последний стал постоянным автором нового издательства, его поэтический сборник стихотворений «Мы есть» («Wir sind») был опубликован в 1913. В первые же годы деятельности издательства были опубликованы также книги К.Хиллера*, М.Брода*, Ф.Кафки*, Э.Ласкер-Шюлер*, О.Кокошки*, Г.Тракля*, А.Цвейга, Р.Вальзера, К.Штернгейма* и др. В. первым выпустил в свет «Сочинения» Г.Гейма в 1922 (до того они печатались лишь разрозненно). Как издатель В. обладал острым чувством современности, предпочитая произведения с отчетливо антибуржуазной и антимещанской направленностью («Сын» В.Газенклевера, «Верноподданный» Г.Манна*). Но он опубликовал и роман «Голем» (1915) Г.Майринка*, принесший издателю солидный доход. В. постоянно вел активные поиски молодых талантов, с этой целью уже в 1913 он открыл серию «Судный день» («Der jungste Tag» – по названию стихотворения Ф.Верфеля), где публиковал молодых, еще неизвестных авторов, связанных с экспрессионизмом. В числе книг, поступивших в продажу осенью 1913, в серии были изданы новеллы К.Эренштейна*, Ф.Кафки («Истопник», «Der Heizer»), драма В.Газенклевера «Бесконечный разговор» («Das unendliche Gespräch»), стихотворения Г.Тракля, Э.Хеннингс, Ф.Хардекопфа*, Ф.Верфеля и Й.Р.Бехера*. В рамках серии затем стала выпускаться особая библиотечка «Новые немецкие прозаики» («Neue deutsche Erzähler»), в которой в 1915 были опубликованы К.Штернгейм, К.Эдшмид*, Ф.Кафка («Превращение»), Р.Шикеле* и др. В издательском проспекте к «Новым немецким прозаикам» говорится, что этих авторов – «при резком различии их художественных натур» – «объединяет неистовое ощущение жизни, выраженное осознанно новыми средствами интенсивного изображения». Особое значение в истории экспрессионизма имело тесное сотрудничество В. с К.Краусом* в 1914–1920; по настоянию последнего В. основал даже «Издательство произведений Карла Крауса [Курт Вольф]» («Verlag der Schriften von Karl Kraus [Kurt Wolff]»), где только в 1916–1920 было опубликовано четырнадцать книг Крауса. Сотрудничество прекратилось по инициативе Крауса в 1920 после его разрыва с экспрессионистами. В. заботился также о полиграфическом качестве книг, выпускал библиофильские издания, книги по искусству, привлекал талантливых художников (О.Кокошка* и др.). Он был знаком со многими крупнейшими писателями своего времени (С.Георге, Р.М.Рильке, Э.Штадлер* и др.) и поддерживал с ними переписку. С 1931 В. занимался книгоизданием во Франции и Италии, затем

эмигрировал в США, где основал издательство «Пантеон» («Pantheon-Books»).

Соч.: Briefe der Expressionisten / Hg. K.Edschmid. Frankfurt a. M.; Berlin, 1964; Autoren, Bücher, Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers. Berlin, 1965; Briefwechsel eines Verlegers 1911–1963 / Hg. B.Zeller und E.Otten. 1966.

Лит.: Lehnert H. Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil bis zum Expressionismus. Stuttgart, 1978; Goebel W. Der Kurt Wolff Verlag 1913–1930. Frankfurt a. M., 1977.

А.Гугнин

ВО́ЛЬФЕНШТЕЙН, АЛЬФРЕД (Wolfenstein, Alfred, 28.12.1883, Халле / Заале – 22.01.1945, Париж) – немецкий поэт, драматург, прозаик, теоретик литературы, переводчик. Сын коммерсанта, провел детство и юность в Берлине; изучал там юриспруденцию; продолжил образование в Мюнхене. Был женат на Г.Харденберг, одной из немногих экспрессионистских писательниц. В. слыл нигилистом (один из ранних стихотворных циклов называется «Ничто», «Nichts», 1914), однако всегда искал общения и общности, мечтал о новом мироустройстве. Как и у большинства экспрессионистов, его творчество исполнено противоречий. Он считался смелым новатором поэтического языка, но нередко пользовался маловыразительными, затертыми языковыми оборотами. Наибольшую художественную ценность в эти годы представляет его сборник «Безбожные годы» («Die gottlosen Jahre», 1914), состоящий из трех стихотворных циклов: «Неуверенность», «Ничто», «Новое сознание». Большинство стихотворений отражает конкретную жизненную ситуацию поэта, его переживания, настроения; сборник характеризуется ярким исповедальным началом. Преобладает речь от первого лица, а встречающиеся нередко местоимения «он» и «ты» также преимущественно относятся к личности автора. Во многих стихах переданы этапы биографии поэта, его гимназических, студенческих лет в большом городе*, занимающем важнейшее место в поэзии В. Темы первого сборника весьма характерны для экспрессионистской поэзии раннего периода: это неприятие «старого мира», мечты об избавлении от пут домашнего очага, частый мотив смены мест, «порыва»*, движения, страстного желания вырваться из «оцепенелости» бытия. Но и противопоставленный домашнему плену большой город, современный технизированный мир тоже изображается скорее негативно. Неуверенность и одиночество не покидают поэта ни дома, ни на улице, и город с его суетой, толпами, проститутками нередко напоминает бюргерское жилище. Чувство одиночества, особенно отчетливо переданное в цикле «Ничто», сочетается с ненавистью, адресованной не только времени, но и себе самому. Лишь в третьей части сборника возникает новый идеал: в лицах, мелькающих в толпе, лирический герой обнаруживает следы духовного родства с собой; это его единомышленники, чьи глаза светятся «тем же светом». Новому настроению соответствует позитивный образ природы, ощущение сброшенных оков, с которыми ассоциируется в его восприятии большой город. Часто звучит мотив самоосвобождения и преображения поэта. Преобладающая поэтическая форма – вполне традиционные рифмованные четверостишия. Но, как и у других ранних экспрессионистов (Г.Бенна*, Г.Гейма*, Я. ван Ходдиса*), немалое место в ранней поэзии В. занимает «игра в слова», «игра со словами», направленная на эпатаж обывателя, на разрушение неоромантических образов.

Второй сборник, «Дружба» («Die Freundschaft», 1917), также состоит из трех циклов: «Аллегро темноты», «Анданте дружбы», «Скерцо одиночества». В нем снова просматривается автобиографический элемент, чаще наполненный пессимистическим смыслом. Формальная виртуозность, «игра» занимает в нем меньше места, проявляется тенденция к более обширным стихотворениям и тематическим циклам. Отчетливее, чем раньше, – наряду со стихами-«переживаниями», звучат мотивы поиска общности, обращения к согражданам, призывы к утопическому идеалу братства*, новой человеческой солидарности, что сбли-

жает автора с Ф.Верфелем*. Более явно раскрывается и приверженность политическому «активизму»*: поэту уже видится «буря», которая зреет в умах «покорных», но недалеко время, когда они набросятся на «богачей с толстыми животами» и «сбросят их с балконов». В. приветствует братство всех, жаждущих свободы, понимаемой не столько в политическом, сколько в духовном смысле. Идеальный образ «нового человека»*, отныне представленный не только в его поэзии, но и в драматургии, – это борец-революционер, «враг привычного», отвергающий «тупость жизни», все застывшее, оцепенелое. Его главная мысль связана с активностью духа, миссией поэта (драматическая поэма «Нагие», «Die Nackten», 1917; переработанный вариант с подзаголовком «Мечта о добром народе» в сборнике «Убийцы и мечтатели», «Mörder und Träumer», 1923). От традиционных рифмованных строф он переходит к лаконичным свободным ритмам. «Нагих», то есть «бедных и добрых», поэт хочет сделать богатыми и счастливыми, а для этого необходимо подготовить «день нового царства».

В. был одним из наиболее известных и своеобразных выразителей экспрессионистских идей, с заметным тяготением к активизму, хотя прямое революционное действие он отвергал. Современники (Р.М.Рильке, Р.Музиль, а также К.Пинтус*, В.Газенклевер*, Л.Рубинер*, К.Хиллер* и др.) высоко ценили творчество В., представленное в журналах и антологиях (в «Сумерках человечества» – тринадцать стихотворений) и авторских сборниках («Человечный борец», «Menschlicher Kämpfer», 1919; и «Движения», «Bewegungen», 1928), в основном повторяющих два первых, с добавлением некоторого количества новых стихотворений. После краха революции в Баварии В. дистанцировался от «активизма», в 1917, после ссоры с Ф.Пфемфертом*, порвал с журналом «Акцион»*, где плодотворно сотрудничал в течение пяти лет. Выступал также как издатель, стремясь утверждать идеи братства и солидарности (ежегодник «Эрхебунг», «Erhebung», «Бунт», вышло два выпуска, 1919, 1920).

В этот период Вольфенштейн все более отдалялся от поэзии и обратился к драматургии, которая, однако, почти не находила признания у современников. В одной из главных его драм, «Деревья, упирающиеся в небо» («Bäume in den Himmel», 1926), изображены сюрреалистические приключения, борьба и страдания гимназиста Проспера, который, умирая, обретает «новое царство». Созданная на излете экспрессионизма драма «Ночь перед казнью» («Die Nacht vor dem Beil», 1929) близка по стилистике к «новой деловитости»* и выражает протест против смертной казни.

В 1934 В. бежал в Прагу, в 1939 – в Париж. Был интернирован гестапо и помещен в лагерь, потом выпущен; конец войны провел на юге Франции, где написал роман «Франк» («Frank», не опубликован), названный по имени его единственного сына, и цикл стихов «Заключенный» («Der Gefangene», опубликован в 1972). Был известен также как переводчик (Нерваль, Шелли, Э.А.По, Верлен, Рембо, О'Нил, Гюго и др.); в годы эмиграции издал сборник переводов «Голоса народов» («Stimmen der Völker», 1938), с целью способствовать «взаимопониманию народов». Покончил с собой.

Соч.: Die Gottlosen Jahre. Gedichte. 1914; Die Nackten. Dramatisches Gedicht. 1917; Der Lebendige. Novellen. 1918; Menschlicher Kämpfer. Gedichtauswahl. 1919; Sturm auf den Tod. Drama, 1921; 1925; Das neue Leben. Drei Einakter. 1925.

Лит.: Mumm C. Alfred Wolfenstein. 1955; Henel H. Fahrt in die Zukunft // Monatshefte (Wisconsin) 48. 1956; Fischer P. Alfred Wolfenstein. 1968; Brown R.E. Alfred Wolfenstein // Expressionismus als Literatur / Hg. W.Rothe. 1969.

И.Млечина

ВО́РРИНГЕР, ВИЛЬГЕЛЬМ (Worringer, Wilhelm, 13.01.1881, Аахен – 29.03.1965, Мюнхен) – немецкий искусствовед. Изучал в университетах Берлина и Базеля историю архитектуры и живописи, занимался также проблемами психологии искусства. В 1907 защитил в Берне диссертацию «Абстракция и вчувствование, очерк психологии стиля» («Abstraktion und Einfühlung, ein Beitrag zur Stilpsychologie», опубликована в 1907 в Бер-

не). Книга сразу же получила широкую известность, в том числе среди художников и писателей, которые увидели в ней обоснование правомерности смены художественных эпох и стилей, защиту и пропаганду новых тенденций в современном искусстве – в тот период, когда экспрессионизм, тогда еще не носивший этого названия, формировался как самостоятельное течение. Книга привлекала остротой и ясностью постановки важнейших проблем искусства, актуальностью аргументации. На протяжении всей истории культуры с древнейших времен В. различает «подлинное искусство» и «искусство подражания»: «Подлинное искусство всегда выражало глубокую внутреннюю потребность человеческой психики, но не чистый инстинкт подражания, не игровую радость воссоздания природного образца». Самой глубокой психической потребностью человечества, находящей свое выражение в подлинном искусстве, В. считает воплощение «чувства мироздания» («Weltgefühl»): «Под чувством мироздания я понимаю психическое состояние, в котором человечество пребывает по отношению к Космосу и явлениям внешнего мира». Каждая эпоха выражает «чувство мироздания» своим собственным стилем. С этой точки зрения В. отрицает ценность любой нормативной эстетики: каждая культурная эпоха и каждый стиль самоценны и должны быть поняты изнутри, а не с помощью сопоставления их с нормами предшествовавших художественных эпох.

Основное место в книге В. уделяет разграничению категорий «абстракции»* и «вчувствования»*, продолжая начатое Г.Вёльфлином и другими учеными изучение того, что позднее В.Жирмунский назвал «типологией художественных стилей»; но при этом он вступает в полемику как с позитивистской психологией (Г.Липпс), так и с натуралистскими и импрессионистскими эстетическими теориями. Рассматривая историю искусства сквозь призму человеческой психики, он выделяет два параллельных пути его развития: «вчувствование», в основе которого лежит «сопереживание» (античное искусство, классицизм и другие стили, стремящиеся достичь гармонии человека и природы), и «абстракция», представляющая собой высшую ступень оригинального художественного стиля, суть которого заключается в трансцендентном художесвенном мышлении (византийское искусство, декоративное искусство кельтов и древних германцев, готика). Противопоставление «вчувствования» и «абстракции» в трактовке В. весьма близко соприкасалось с противопоставлением «сознания» и «подсознания» З.Фрейда и с учением об «архетипах» в аналитической психологии К.Г.Юнга. По В., человеческая психика, изменяясь на протяжении тысячелетий, сохранила и некую «праоснову» («праопыт»), позволяющий увидеть мир в его первоосновной «абстракции», когда сущностные черты не искажаются случайными предметными воплощениями и не подменяются обманчивой видимостью. Наивное, но верное воплощение «абстракции» в искусстве В. видел в древнейших памятниках архитектуры. В процессе утраты коллективного самосознания и становления самосознания индивидуального, начиная с эпохи Возрождения, художники (и общество в целом) утратили способность абстрактного мировидения, вступили на путь «субъективно-произвольного» «вчувствования». Для возвращения подлинности «чувства мироздания» необходимо, считает В., на новой ступени «подняться» к коллективному мироощущению, избавиться от индивидуально-произвольного «вчувствования». «Только динамическая сила, заключенная в спаянной общим инстинктом недифференцированной массе, может создать высшие формы абстрактной красоты. Одинокий индивидуум слишком слаб для подобной абстракции». Для высвобождения коллективного инстинкта необходимо полностью избавиться от «того рационального видения мира, которое образованной Европе кажется естественным зрением» и не подвергается сомнению, хотя и является ошибочным. Идеи В. нашли живой отклик у экспрессионистов, по-своему стремившихся к растворению индивидуума в массе, ставивших на первое место выражение, а не изображение. Книга «Абстрак-

ция и вчувствование» стала тогда «одним из самых авторитетных сочинений по теории искусства нашего столетия» (Р.Арнхейм).

В 1909–1914 В. преподавал в Бернском университете, поддерживая контакты с «Новым мюнхенским объединением художников» и особенно с художниками группы «Дер блауэ райтер»*. Он публикует монографию «Проблемы формы в готическом искусстве» («Formprobleme der Gotik», 1911), участвует вместе с Кандинским*, Марком*, Макке* и др. в коллективном манифесте «В борьбе за искусство» («Im Kampf um die Kunst», München, 1911), где в статье «К истории развития новейшего искусства» («Entwicklungsgeschichtliches zur modernsten Kunst») впервые дает обоснование термина «экспрессионизм» (книга поступила в продажу в июле 1911). В 1919 в статье «Критические мысли о новом искусстве» («Kritische Gedanken zur neuen Kunst») он приходит к выводу о неизбежном угасании экспрессионизма в новых исторических условиях и необходимости поиска иных художественных ориентиров. Его исследовательские интересы простирались от древнерусского искусства («У истоков станковой живописи», «Anfänge der Tafelmalerei», 1924) до Древнего Египта («Египетское искусство», «Ägyptische Kunst», 1927), античной Греции и западноевропейской готики («Эллинизм и готика», «Hellenismus und Gotik», 1927). С позиций историка культуры он выступал против расизма, в монографии о Кэте Кольвиц* («Käthe Kollwitz», 1928) высоко оценил социальную функцию искусства. В. преподавал также в университетах Бонна и Кёнигсберга (1928–1945); после II мировой войны – в Халле (1946–1950). Оценивая новую ситуацию в Германии, он приходил к выводу о непреодолимости барьера между «искусством для художников» («Künstlerkunst») и массовым искусством («Проблематика современного искусства», «Problematik der Gegenwartskunst», 1948).

Соч.: Abstraktion und Einfühlung. Leipzig; Weimar, 1981; Worringer W. Entwicklungsgeschichtliches zur modernen Kunst // Der blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung. Leipzig, 1991; Современная книга по эстетике. М., 1957.

Лит.: Walzel O. Scherer und Worringer // Walzel O. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Wildpark – Potsdam, 1929; Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994; Власов В. Воррингер // Власов В. Стили в искусстве. Т. 2. СПб., 1996.

А.Гугнин

«ВОСЬМЕРО» («Nyolcak», 1909–1912, Будапешт) – группа венгерских художников, которые, в поисках выразительных средств, более драматичных сравнительно с натурализмом и импрессионизмом, способствовали распространению в Венгрии экспрессионизма. Главой и основателем группы был К.Кернщток, организовавший в столичных салонах три выставки ее участников (1909, 1911, 1912). В группу, кроме него, входили Р.Берень, Э.Марфи, Д.Орбан, Б.Пор, Л.Тихани*, Д.Цигань, Б.Цобель. К «Восьмерым» примкнули вскоре также скульпторы В.Фемеш-Бек, М.Ведреш, график и художник-декоратор А.Леснаи.

Отправные художественные начала группы неоднородны: кубизм, фовизм, сецессия, импрессионизм. Сам Кернщток начинал в импрессионистических традициях. Б.Пор и в своей ранней, и позднейшей живописи тяготел к реализму. Цобель и Марфи в конце 1920-х представляли уже «венгерское крыло» «École de Paris», «Парижской школы», по определению венгерских искусствоведов. К импрессионистичному лиризму возникшей еще в 1896 надьбаньской школы вернулся впоследствии Берень и т.д. Но в 1910-х почти все они творчески осваивали экспрессионистскую эстетику. Хорошо известна, например, картина Кернштока «Последний ужин» («Az utolsó vacsora», 1919). Художник высветил только лица сидящих вокруг стола, чьи гримасы боли, страдания, потрясения, недоумения, усталой подавленности, резко подчеркнутые в характерно экспрессионистской манере (общее через универсализируемое частное), доносят гамму чувств, пережитых страной в кризисную полосу 1914–1919. Не менее известен портрет Кашшака* кисти Л.Тихани (1919): укрупненный ясный лоб во всю половину

головы, доминирующий не только над миниатюрным подбородком, но еще разительней и над преуменьшенными, почти детскими кистями рук. Это лицо работника умственного труда, мыслителя и новатора, человека высокого интеллекта.

Свои первые творческие импульсы видный художник круга Кашшака Ш.Бортник, чьи «геометрически» выразительные гравюры в технике углов и ломаных линий появлялись на страницах журнала «Ма»*, получил именно от Кернштока – в основанной (1909) и руководимой им «Свободной художественной школе» («Festészeti szabadiskola») рабочей молодежи. Вместе с Бортником усердно посещал ее в молодости и Я.Маттиш-Тойч*, тоже сотрудник-иллюстратор «Ма». Введенные группой «Восьмеро» в художественную практику графико-живописные приемы восприняли и усовершенствовали также Й.Немеш-Ламперт, И.Деши-Хубер и самые крупные венгерские художники-экспрессионисты Б.Уиц*, Д.Деркович*.

Лит.: Koczogh Á. Az expresszionizmus. Budapest, 1967; József F. «Rohanunk a forradalomba». Budapest, 1969; Beszélgetés Bortnyik Sándorral // Kritika. 1976. 8. sz.; Kassák L. Éljünk a mi időnkben. Írások a képzőművészetről. Budapest, 1978; Немет Л. Размышления о современном венгерском изобразительном искусстве // Этюды о Венгрии. Т. 2. Будапешт, 1967; Рожа Д. Авангард и революция // Венгерские новости. 1969. № 6.

О.Россиянов

«ВОЦЦЕК» («Wozzeck») – опера А.Берга* по драме Г.Бюхнера «Войцек», в трех актах, пятнадцати сценах. Либретто автора. Центральное произведение музыкального экспрессионизма, квинтэссенция его эстетики и стиля, одна из вершин оперной драматургии XX в. Поставлена в Берлине (1925, дирижер Э.Кляйбер), Праге (1926, дирижер О.Острчил), Ленинграде (1927, ГАТОБ, дирижер В.Дранишников, режиссер С.Радлов, Воццек – М.Бочаров, Мари – В.Павловская). До 1936 прошла 166 раз в 29 странах мира (среди дирижеров – К.Бём, Л.Стоковский). Была запрещена в нацистской Германии.

В основе сюжета – традиционный «любовный треугольник»; тем наглядней проступают экспрессионистские черты как диалог-противостояние с поэтикой романтизма. Герой – дегероизирован; это «маленький человек», солдат, сумеречное сознание которого погружено в трясину безысходности. Реальная история, произошедшая во времена Бюхнера и своеобразно отразившаяся в судьбе самого Берга (рождение внебрачного ребенка, тяготы военного быта), мифологизирована. Произведение не заканчивается гибелью главных героев. В эпилоге композитор дает понять, что беспощадный, абсурдно-гротескный порядок вещей, запечатленный в драме, вечен: маленькому сыну Воццека и Мари предстоит пройти крестным путем своих родителей. По замыслу автора, опера завершается так, как будто все повторится вновь. Таково преломление коренного свойства экспрессионистского времени: становясь более сжатым, спрессованным, оно сконцентрировано на настоящем, отражая неблагополучное мироустройство, не подлежащее переменам. Жизнь здесь бесцельна, а за ее гранью – пустота, ничто.

Структурирование идеального пространства оперы «В.» подчинено унаследованному от романтизма принципу «двоемирия» как конфликтного взаимодействия внешнего и внутреннего бытия, выражения раздвоенности человеческого сознания. Окружение Воццека представляют гротескные фигуры высших армейских чинов: Капитан, Доктор, тупой и самодовольный, – соперник Тамбурмажор, серая масса солдат и девок. Герой постоянно ощущает гнет и агрессивность этой чуждой, враждебной, бессмысленной силы. Он конструирует мир на основе субъективного, деформированного, искаженного отражения реальности. Образы «равнодушной» природы пугают его своими потаенными символами. Разрыв между Воццеком и уродливыми порождениями его больного воображения углубляется, становится непреодолимым, приводя к приступам помешательства, убийству возлюбленной и собственной гибели.

Воплощая дисгармонию, разрушительный хаос, раскрывающий человеку свои

бездны в мире за пределами добра и зла, экспрессионистское музыкальное искусство создает новую гармонию – не в содержательном, а в художественно-эстетическом смысле – как единение магии и математики, мастерства и вдохновения, рационального и интуитивного в творчестве. Опера «В.» написана в технике свободной атональности с вкраплениями тональных эпизодов и элементов двенадцатитоновости. При этом сюжет скреплен неразличимыми на слух инструментальными формами, которые способствуют соразмерности и логичности масштабной оперной конструкции: это сюита, пассакалия, рондо, соната, инвенция, фуга и др. Не нарушая сквозной линии повествования, инструментальные формы следуют имманентно музыкальным законам.

«В.» определил одну из линий развития современной оперы, в особенности немецкой, – трагедийно-экспрессионистскую. Ее непосредственное влияние ощутимо в сцене «В лесу» из «Кровавой свадьбы» В.Фортнера (1957, по Ф.Гарсиа Лорке), в опере Б.Циммермана «Солдаты» (1960, по Я.Ленцу), в опере А.Шнитке «Джезуальдо» (1994) и др.

Лит.: Берг А. О музыкальных формах в моей опере «Воццек» // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М., 1975; Берг А. Проблема оперы // Музыка и время. М., 1970; Астафьев Б. Об опере. Избранные статьи. Л., 1985; Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976.

Е.Тараканова

ВРУБЕЛЬ, МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ (17.05.1856, Омск – 14.04.1910, Санкт-Петербург) – русский живописец, график, скульптор, художник-прикладник. Родился в семье офицера. В 1880–1884 учился в Академии художеств в Санкт-Петербурге (у П.Чистякова и И.Репина), в 1884–1888 жил и работал как живописец-монументалист в Киеве, дважды ездил в Венецию. В 1889 переехал в Москву и работал по заказам московских меценатов, в основном С.И.Мамонтова. В 1891–1894 трижды посетил Италию, а также Францию и Германию. После 1904 его творчество осложнилось психическим заболеванием.

В. принято считать родоначальником символизма в русском изобразительном искусстве рубежа XIX–XX вв., и это определение подтверждается содержанием и трактовкой ряда известных картин художника («Утро», 1897; «Пан» и «Принцесса Грёза», обе 1899; «К ночи», «Сирень», «Царевна Лебедь» – все три 1900; «Жемчужина», 1904 и др.). Тем не менее, попытка тематико-стилистической классификации творчества В. в целом или в отдельные периоды его жизни затруднительна, особенно в отношении к главным работам – эскизам росписи Владимирского собора в Киеве (вторая половина 1880-х), циклам картин и иллюстраций на тему «Демона» Лермонтова, «Фауста» Гёте, «Пророка» Пушкина. Корень данной проблемы – в глубине проникновения В. в сферу символико-трансцендентного начала, объясняемой визионерской природой его творчества и исключительным даром воплощать свои ощущения надмирной реальности средствами экспрессивного художественного языка. «Я вижу это перед собой и рисую как бы с натуры». Более объективной поэтому будет постановка тезиса о внутренней близости В. с европейским экспрессионизмом конца 1900-х – начала 1910-х.

Имеется в виду, помимо визионерства, сам спонтанный характер работы художника, объясняемый вспышками интуиции и желанием зафиксировать явившееся ему чувство-откровение. В., по воспоминаниям его современников, мог быть застигнут этой потребностью где угодно, отдаться ей целиком и удовлетвориться первой же попыткой интерпретации занимавшего образа или сцены (таков случай с созданием «Восточной сказки» в 1889). Отсюда же – подчеркнуто экстатический язык мгновенно возникающего изображения-«оттиска» и состояние опустошенности в конце гипнотического творческого сеанса. Психическое расстройство, слепота и ранняя смерть В., несомненно, были следствием этого подневольного «долженствования», своеобразной жертвенной миссии художника-функционера.

Типично экспрессионистскими могут показаться сегодня равнодушие В. к совре-

менности, неизменный интерес к религиозной или – шире – эзотерической тематике, к природе ирреального света (оба эскиза «Воскресения», 1887; «Демон сидящий», 1890) и к эффектам ауры, то есть самосвечения фигур («Дама в лиловом» и рисунок «Пророк», оба 1904). Показательны в этом смысле и самоизоляция художника от конкретного процесса русской живописи конца XIX в., а также игнорирование им традиций русского и византийского искусства в эскизах фресок для Владимирского собора. В России того же времени можно вспомнить лишь два–три рецидива сходного самовыражения художника – музыку А.Н.Скрябина и картины М.Чюрлёниса 1900-х, несколько позже – живопись П.Филонова*, начиная с его «Пира королей» (1913).

В художественном наследии В. выделяются два сложных развернутых цикла, характеризующих трагическую эволюцию мастера. Первый – цикл графических и живописных автопортретов 1882–1905, другой – множество изображений Демона, что заставляло думать о сверхэкспрессивной сублимации внутреннего «я» художника, адекватной его душевным состояниям в тот же период. Демон у живописца шире и глубже лермонтовского персонажа; его образ – скорее персонификация бремени противоречий в человеке, он же – некий образ-антитеза, полярный, но не противостоящий творцу Вселенной.

О мистичности образного мышления В. свидетельствует его профессиональный художественный язык, достаточно свободный от академических традиций. Судя по письмам В., можно предполагать, что он счел возможным для себя следовать лишь общей схеме метода П.Чистякова в натурном рисунке, но распорядился полученным навыком по-своему. В научной литературе привычен тезис о высочайшем реализме рисовальщика В. и о характерной «призматической» (кристаллической?) структуре его рисунков и акварелей. Однако эта структура возникла из ощущения связи всего изображаемого с макрокосмом, с энергетической структурой Вселенной. Под техникой В. понимал не навыки обычной изобразительной свободы художника, а форму воплощения своих трансцендентных грез. Наглядно это проступило в его любимом малом жанре – в изображении цветов, где прихотливая природная форма предстает порой геометризованной абстракцией, подверженной спиралевидному развитию или ритмичному распаду-взрыву (акварельный эскиз витража «Лилия», 1895–1896). В полотнах та же космическая структура оказывается изобразительной ипостасью натурного портрета, фантастического образа или многофигурной сцены («Восточная сказка»; портрет Н.И.Забелы-Врубель, 1898; «Тридцать три богатыря», 1901; «Шестикрылый серафим», 1904 и др.) или становится абстрагированной структурой фона картины («Демон сидящий»). Характерной аллюзией космических структур воспринимается и частый мотив спирали в композициях («Полет Фауста и Мефистофеля», 1896; «Сирень», нагляднней всего – в «Жемчужине»).

Феномен В. продолжает оставаться загадкой для исследователей как еще один редчайший случай мистического контакта художника с тайной мироздания. Такой контакт обычно разрушителен для творческой личности. В. в своих центральных работах предстал ясновидцем потрясших его инфернальных картин и образов. Он, в сущности, так и остановился на стадии астральных ощущений и не сумел войти в ощущение катарсиса, потока всеочищающего Света, что оказалось в свое время по силам Эль Греко, У.Блейку и даже младшему современнику В., – М.Чюрлёнису.

Художественным приемам и фантазии В. было невозможно следовать. Вероятно, этим можно объяснить сдержанный интерес к наследию художника со стороны европейских экспрессионистов. Э.Л.Кирхнер*, Ф.Марк*, Л.Майднер*, Э.Нольде* сами оказались визионерами и пророками грядущих мировых потрясений, но для них как художников более органичным импульсом стало творческое наследие Ван Гога*, Гогена, Сезанна.

Произв.: «Гамлет и Офелия», эскиз, 1884; «Надгробный плач» III, эскиз, 1887; «Принцесса Греза», эскиз, 1896; Портрет С.И.Мамонтова,

1897; Портрет сына художника, 1902; «Демон поверженный», 1902; «Видение пророка Иезекииля», 1906. Графика: «Автопортрет» (карандаш, собрание А.В.Прахова, Киев), 1885; иллюстрации к трагедии А.С.Пушкина «Моцарт и Сальери» (1884); роману «Герой нашего времени» и поэме «Демон» М.Ю.Лермонтова (1890–1891).

Лит.: Яремич С.П. Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество. М., 1911; М.А.Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / Сост. и комм. Э.П.Гомберг-Вержбинской и Ю.Н.Подкопаевой. Л.; М., 1963; Сарабьянов Д.В. Врубель. М., 1981; Michail Wrubel / Hg. M.J.German. Leningrad, 1986.

Ю.Маркин

ВЧУВСТВОВАНИЕ (Einfühlung) – понятие, заимствованное экспрессионизмом из психологии искусства, обозначающее процесс эстетического сопереживания и художественного познания на основе «внесения» мыслей и чувств человека в предметы и явления объективного мира. Впервые этот термин употребил Р.Фишер в работе «Оптическое чувство формы» («Das optische Formgefühl», 1873), позже им воспользовались Ф.Т.Фишер, Т.Липпс, В.Воррингер*. У Липпса вчувствование становится основным принципом психологической эстетики («Форма объекта всегда есть результат, который формирую я»). По В.Воррингеру, подобное (позитивное) вчувствование не охватывает многих областей истории искусства, оно применимо лишь по отношению к прекрасному, имеющему органическую основу. Красота же неорганического свойства постигается только стремлением и способностью человека к абстракции*. Не отрицая значения вчувствования, Воррингер, таким образом, отдавал предпочтение абстракции, полагая, что именно этому способу художественного познания принадлежит будущее. Экспрессионисты, как известно, тоже тяготели к абстрактности. Однако интуитивное восприятие заключенного в произведении душевного состояния на сугубо эмоциональной основе, через настроение, аффект (экстаз) и перенесение вызываемых определенным предметом субъективных ощущений на этот самый предмет («веселая книга», «печальный закат») типологически близко «религии чувства» экспрессионистов, эстетика которых тоже зиждется на субъективно-чувственном восприятии мира и выстраивании аналогий между собственным расположением духа и содержанием художественного произведения (или – шире – творения в целом). Ставшее проблематичным «я» соотносится в эстетической системе экспрессионизма с крахом рационального начала, интеллектуализма; тех, кто предает «истинное небо», порожденное экстатическим напряжением души и духа, и делает ставку на разум, должно считать врагами («Враг», «Der Feind» Я. ван Ходдиса).

Лит.: Lipps T. Zur Einfühlung. Leipzig, 1913; Lange K.-P. Zum Begriff der Einfühlung // Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. I. Frankfurt a. M., 1971; Воррингер В. Абстракция и вчувствование // Современная книга по эстетике. М., 1957; Выготский Л. Психология искусства. М., 1968.

В.Седельник

Г

ГАЗЕНКЛЕВЕР, ВАЛЬТЕР (Hasenclever, Walter, 08.07.1890, Аахен – 21.06.1940, концлагерь Ле-Миль, на юге Франции) – немецкий драматург, поэт, публицист, прозаик. Родился в семье врача, изучал в Оксфорде, Лозанне и Лейпциге юриспруденцию, но интересы его были целиком отданы литературе, философии и истории. В 1915 призван в армию, попал на восточный фронт, позднее лечился в госпиталях под Дрезденом.

Драматургический первенец Г. драма «Нирвана» («Nirwana», 1909) еще вполне соответствует принципам натурализма и несет на себе явные следы влияния Ибсена. Среди до-экспрессионистских, весьма несо-

вершенных опытов Г. – драма о Клеопатре «Империя» («Das Reich», 1909), не сохранившаяся драма о Конрадине и др. Одновременно он начинает как поэт: сборники «Города, ночи и люди. Переживания», «Städte, Nächte und Menschen. Erlebnisse», 1910; «Юноша», «Jüngling» (1913), открывающий одну из главных тем экспрессионизма – тему конфликта отцов и детей* (хотя лирический герой этого сборника скорее близок стилю модерн XIX в. – на обложке он изображен обнаженным и обвитым гирляндами цветов). Оба сборника свидетельствуют о приверженности молодого автора поэзии Гофмансталя и Рильке, поэтический язык которых, интенсивность художественного выражения подталкивали начинающего поэта и драматурга к экспрессионизму. В становлении Г. как одного из ведущих экспрессионистов немалую роль сыграла дружба с К.Пинтусом*, позднее с Ф.Верфелем*, издателем К.Вольфом*.

Более полно тип молодого героя, воплощающего протест против мира «отцов», воплощен в драме «Сын» («Der Sohn», 1914), художественно наиболее завершенном произведении Г., хотя и в ней еще слышны отзвуки поэзии Рильке, его музыкальных ритмов – при всей резкости экстатической стилистики драмы. Ощутимо также влияние неоромантизма, прежде всего Гофмансталя. Трагический исход драмы определен не действиями сына: поначалу он даже пытается завоевать расположение отца. Но когда отец отвергает его робкие усилия, их скрытое соперничество перерастает в ненависть. Своим неповиновением и открытой конфронтацией сын срывает маску с фальшивого «опрусаченного» отцовского лица. В стихотворении Бехера «Сын», посвященном Г., последний метафорически представлен как юноша, «наточивший кинжал для убийства тысяч отцов». Разумеется, Г. вовсе не призывает к смертоубийству, в его пьесе отец погибает от кровоизлияния в мозг прежде, чем сын успевает выстрелить в него. И тем не менее, именно пафос ненависти к поколению отцов, воплотившему непереносимый для молодых миропорядок, сделал столь популярной драму Г., в которой разрушительный пафос направлен на всю вильгельмовскую Германию, ее дух верноподданничества и тирании. Возмущение, протест, жажда коренных изменений – таковы ключевые мотивы творчества Г., как и других молодых экспрессионистов, стремившихся выразить неприятие «сытости» и «изолганности» мира.

Отвергаемый экспрессионистами психологизм еще не полностью преодолен у Г. Его волнуют сложные мотивировки взаимоотношений персонажей, особенно отношения дружбы-вражды между «сыном» и его «другом», в известном смысле предстающие как расщепленное «я». В образе «друга», который и предает, и возвращает к жизни «сына», чувствуется воздействие Ведекинда*. «Друг» в самый драматический момент покидает «сына», оставляя его в безвоздушном пространстве одиночества. «Я иду навстречу своей звезде» – эта абстрактная формула снимает пессимистическую тональность финала и воспринимается как обращенный к молодому поколению призыв сохранить мятежный дух, выполнить до конца «миссию» обновителей жизни.

В «Сыне» автор еще придерживается традиционного пятиактного построения, хотя, под влиянием Стриндберга*, пьеса выстроена как «драма пути»*, разделенная на эпизоды, порой лишенные прямой сюжетной связи друг с другом. Характерной чертой экспрессионистской поэтики является и доминирующий в пьесе монолог, который вытесняет диалог и частично заменяет непосредственное действие. В отличие от ранних, еще написанных в духе натурализма вещей, Г. в «Сыне» достаточно нескольких ключевых слов, лаконичных реплик, чтобы придать изображаемому обобщенно-метафорический характер, присущий экспрессионизму.

В 1916 Г. замышляет создание «сцены для искусства, политики и философии» для воспитания зрителя, способного к обновлению и улучшению жизни. С помощью театра он, как и другие экспрессионисты, намерен «исправить мир»; каждый спектакль должен стать подготовительной акцией для осуществления этой утопической идеи.

Начавшийся еще во время войны активистский период в творчестве Г. свидетельствует о политизации его взглядов. В эти годы написаны «драматическая поэма» «Спаситель» («Der Retter», 1916), где автобиографически задуманный поэт-идеалист восстает против тирании и терпит поражение, а также «Смерть и Воскресение» («Tod und Auferstehung», 1917), «Политический поэт» («Der politische Dichter», 1919) и др.

Среди сочинений этих лет особое место занимает «Антигона» («Antigone», 1917), где заметно сказываются обретенные в годы войны пацифистские взгляды автора. Идея христианского самопожертвования, возникающая уже в «Сыне», находит в «Антигоне» последовательное и завершенное выражение. В пьесе, созданной по мотивам Софокла, автор отражает духовную ситуацию Германии. Его Антигона борется не только против бесчеловечности Креона (то есть Вильгельма Второго), но и за бедных и бесправных. Однако добиться своей цели она может только путем самопожертвования.

Г. широко использует возможности экспрессионистского театра, приспосабливая свои свободные ритмы и обширные монологи к новой сценографии. Наиболее ярко он осуществил свои эстетические замыслы в экспериментальной драме «Люди» («Die Menschen», 1918), где ему удалось наиболее совершенно совместить экспрессионистскую поэтику с возможностями сцены. В языковом плане эта драма близка лаконичной стихотворной технике А.Штрамма*: реплики порой состоят из одного слова. Обилие персонажей (среди них есть и «голова» убитого) указывает на то, что действие, в котором важную роль играет сверхъестественное начало, охватывает широкое пространство человеческой жизни. Характерны авторские ремарки: время действия – «сегодня», место действия – «весь мир». Эпизоды носят разрозненный характер, почти не соединены общей линией действия; их связывает персонаж по имени Александр, который, буквально восстав из могилы, бродит, словно тень, по сцене, неизменно оставаясь на стороне униженных и оскорбленных. Свою жизнь он воспринимает как самоотречение во имя всех людей. Мир предстает в этой пьесе как сплошная цепь подлостей и непрекращающейся борьбы между богачами-эксплуататорами и бедными страждущими. Впрочем, добро и зло не обязательно определены социальным статусом: бедняки могут совершать низкие поступки, а богатые оказываются нравственными людьми. В этом спектакле ощущается влияние О.Кокошки*, предвосхищается и театр абсурда, и идеи экзистенциализма. Театр становится пантомимой, но специфической, уже знакомой с кинематографом. Людям, по Г., осталась лишь функция марионеток, и картины, создаваемые дергающим за ниточку автором, не подлежат сколько-нибудь точной интерпретации, они многозначны и в то же время абсурдны, и создают впечатление бесконечного круговращения. Однако полноценной театральной реализации этому сочинению так и не довелось узнать.

В пьесе «Решение» («Die Entscheidung», 1919) Г., постепенно отдаляясь от экспрессионистской эстетики, переходит, как и ряд других экспрессионистов, к комедийному жанру, что обозначило начало нового периода в его творчестве. Позднее, в пьесе «Деловой человек» («Ein besserer Herr», 1927, в переводе А.Н.Толстого «Делец», 1953) он уже полностью дистанцируется и от экспрессионизма, и от принесшей ему славу проблематики раннего периода. По сути, Г. отказывается от политически-активистской деятельности еще раньше – под воздействием Капповского путча в марте 1920, который, как он сказал позднее, навсегда излечил его от «бациллы народного благодетеля».

В 1933 Г., лишенный немецкого гражданства, эмигрирует (Франция, Югославия, Англия, Италия, снова Франция). После нападения гитлеровского вермахта на Францию был интернирован, 21 июня 1940, при приближении немецких войск, покончил с собой в лагере Ле-Миль. Смерть Г. описана Л.Фейхтвангером в автобиографической повести «Дьявол во Франции» («Teufel in Frankreich», также под названием «Unholdes Frankreich», 1942).

Соч.: Politische Reden und Aufsätze, 1912; Dramen (Sammelausgabe), 1924; Mein Weg zur Komödie (1927) // Gedichte, Dramen, Prosa / Hg.v. Pinthus. Rheinbek b. Hamburg, 1963.

Лит.: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung / Hg.v. H.Friedmann u. O.Mann. Heidelberg, 1956; Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater / Hg. K.Otten. Darmstadt, 1959; Hohendahl P.U. Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Heidelberg, 1967; Expressionismus als Literatur: Gesammelte Studien / Hg. W.Rothe. Bern; München 1969; Hinck W. Das moderne Drama in Deutschland. Göttingen; Zürich, 1973; Siebenhaar K. Klänge aus Utopica: Zeitkritik, Wandlung und Utopie im expressionistischen Drama. Berlin; Darmstadt, 1982.

И.Млечина

ГАНЦ, ГАНС (Ganz, Hans), 09.03.1890, Цюрих – 27.07.1957, там же) – швейцарский писатель, композитор и живописец. Изучал музыку и философию в университетах Швейцарии и Германии, доктор философии. Близость к экспрессионизму (конфликт поколений, экстатические «порывы сердца», антивоенный пафос) ощутима уже в первом большом произведении – романе «Детство Петера» («Peter das Kind», 1915). В трагедии на античный сюжет «Утро» («Der Morgen», 1917; тогда же поставлена в цюрихском городском театре) Троянская война изображается как бессмысленная бойня, затеянная двумя царствующими домами ради династических интересов; прибегая к патетике и эмфазе «О, человек*-драмы», Г. призывает участников схватки одуматься, жить в мире и добрыми делами приближать «светлое утро человечества». В драме «Ученик» («Der Lehrling», 1920, поставлена в 1922) надрывно-экстатические интонации нарастают постепенно, но неотвратимо, и бунт юного «бурного гения» против собственной матери, символизирующей мещанскую ограниченность, в конце концов оборачивается преступлением. В отношении автора к своему герою больше настороженности и недоверия, чем апологии своенравия, однако многими своими компонентами (общая возбужденная тональность, бунтующий характер главного действующего лица, среда, в которой разыгрывается действие) пьеса органически вписывается в общую линию экспрессионистской литературы о «конфликте поколений». С середины 1920-х Г. отходит от литературного творчества, предпочитая занятия живописью и музыкой.

В.Седельник

ГЕЙМ, ГЕОРГ (Heym, Georg, 30.10.1887, Хиршберг, Силезия – 16.01.1912, Берлин) – немецкий поэт, прозаик и драматург. Сын адвоката. В 1907–1911 изучал право в университетах Вюрцбурга, Йены и Берлина, где завязал контакты с экспрессионистским кругом «Нового клуба» К.Хиллера*.

Г. начинал с малоудачных трагедий, писал новеллы (сборник «Вор», «Der Dieb», 1913), сохранившие свое значение как ранние образцы экспрессионистской прозы. Но славу ему принесли стихи, созданные за два последние года жизни. Он был не только одним из зачинателей и самых крупных дарований в немецком экспрессионизме, но представлял в нем особые потенции, важные для дальнейшего развития немецкой лирики. Будучи поэтом профетического склада, он разделял в этом своем качестве устремления многих экспрессионистов. Но ему не свойственны страсть к самовыражению и «непомерность чувства», отличавшие, например, Ф.Верфеля* или И.Бехера*. В поэзии немецкого экспрессионизма творчество Г. выделяется главенством визуально-предметного над абстрактным и понятийным. Поэт отдает предпочтение эпической позиции; общий смысл в его стихах возникает из наглядных последовательно развернутых картин, отражающих глубину действительности.

В новеллах Г. действуют герои, вышедшие за границы нормальной жизни, – одержимые жаждой убийства (новелла «Сумасшедший», «Der Irre»), воображаемой борьбой с похищенной из музея «Моной Лизой» Леонардо да Винчи («Вор»), живущие под угрозой неминуемой катастрофы, а порой и видящие в ней единственный выход. В его стихах тоже много безумцев, бунтарей, а также калек, нищих. Но автор далек от свойственного натурализму сочувствия «бедным людям». Г. видел глубже, обобщенней,

крупней, видел не только страдания человека, но и всего искалеченного рода людского. Он прозревал смерть и там, где она ежедневно совершает свою работу – среди живых. Несколько своих стихотворений Г. предполагал объединить под общим заглавием «Ara mortis» – «Пристанище мертвых»; это и пристанище его поэзии: мертвые населяют ее гуще живых. Мертвецы переполняют, наседая друг на друга, реку Стикс, уподобляются тянущимся по небу облакам, лежат на столах в моргах. Подобно своим предшественникам – Бодлеру, Рембо – Г. предвидел назревавшие в мире потрясения.

Привычное разделение безобразного и прекрасного, живого и мертвого, искусственного и природного у Г. отменено. Отталкивающее уравнено с прекрасным (стихотворение «Спящий в лесу», «Der Schläfer im Walde»). Щемящая жалость не высказана, а выражена в самом построении этих стихов: красота не отворачивается от тлена. В одном явлении соединены противоположные, противоречащие друг другу начала: свет и тьма (образ «черного пламени»), движение и статика («неподвижный поток»). Крепко спаянные слова, почти классические размеры и рифмы взрываются внутренней несовместимостью. Развития, динамики почти нет – вместо этого поэт предлагает все новые и новые точки зрения на предмет и открывает читателю все новые пространства.

«Вечный день» («Der ewige Tag», 1911) – название единственного прижизненного сборника его стихов. Глаголы в большинстве стихотворений Г. стоят в настоящем времени: это время статики, прекратившегося развития, нечто, казалось бы, прямо противоположное динамике экспрессионизма. Лишь у Г.Бенна* в его первом вышедшем сборнике «Морг» (1912) заметно столь же упорное пристрастие к неподвижности. Но эта неподвижность включает в себя все времена: «Мне кажется, моя сила в том, что я увидел: не существует последовательности. Большинство вещей лежит в одной плоскости. Все рядом друг с другом». В настоящем присутствует прошлое, в нем заложено будущее. Развитие не представлено, но все существует в предчувствии взрыва. Отсюда напряженность этой поэзии, ее кричащая образность, особенно яркая в ставших хрестоматийными стихах Г. о городе* (одно из них, «Демоны городов» («Die Dämonen der Städte», переведено Пастернаком). Образы поэта картинны, предметны (солнце – «как бочонок» или как «желтый тюрбан»), но краски мрачны. Лишь изредка он использует другую палитру, и тогда все, как в детской сказке, расцветает пурпуром, голубизной и золотом. Метафоры, разрастаясь, создают новую действительность, непохожую на реальную, но выражающую ее сущность. В таких стихах, как «Umbra vitae» («Тень жизни») или «Слепые женщины» («Die blinden Frauen»), говорится о состоянии мира, и «корабли, повисшие на волнах» – знак оборванной жизни, прекратившегося движения. Среди стихов Г. встречаются высокие образцы любовной лирики. Но и в стихотворении «Длинные твои ресницы...» («Deine Wimpern, die langen...») заметны в подтексте мотивы, относящиеся к чему-то более широкому, чем любовная тема стихотворения. Материя жизни разведена на полюса, все представлено в кричащих, спаянных, но неразрешимых противоречиях.

Поэзия Г., не знавшая крупных форм, вместе с тем отличалась эпической монументальностью. Характерен в этом смысле взгляд на землю с высоты, выхватывающий города, скопища домов и заводов, людские толпы на улицах, с ужасом глядящие в небо, извивы рек, по одной из которых плывет ставшая огромной утопленница Офелия... В его стихах, в том числе сборнике «Вечный день», в подготовленном им самим к печати сборнике «Umbra vitae» (1912) и стихах, опубликованных посмертно, мир изображен на грани гибели.

Г. погиб, утонув в полынье реки Хавель, двадцати пяти лет от роду.

Соч.: Dichtungen und Schriften in 6 Bdn / Hg. K.L.Schneider. München, 1960–1968; Gedichte 1910–1912. Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung / Hg. G.Damman, G.Martur, K.L.Schneider. Bd. 1–2. Tübingen, 1993; Золотое

перо. Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990; Германский Орфей. Поэты Германии и Австрии 18–20 вв. М., 1993; Избранные стихотворения. М., 1993; Вечный день. Umbra vitae. Небесная трагедия. М., 2002.

Лит.: Greulich H. Georg Heym. Leben und Werk. Berlin, 1931; Schneider K.L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Heidelberg, 1954; Mautz K. Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Bonn, 1961; Seiler R. Die historischen Dichtungen Georg Heyms. München, 1972.

Н.Павлова

ГЕОРГЕ, ГЕНРИХ (George, Heinrich, псевдоним; настоящее имя и фамилия Хайнц Георг Шульц, Heinz Georg Schulz; 09.10.1893, Штеттин (Щецин) – 18.06.1946, Заксенхаузен) – немецкий актер театра и кино. Сын морского офицера. Не имея профессиональной подготовки, дебютировал в 1912 в Кольберге (Колобржеге). Участвовал в боях на Марне, был ранен, испытал тяжелую психическую депрессию, от которой страдал долгие годы. Пройдя частную актерскую подготовку, стал актером дрезденского Альберт-театра, где играл главные роли в ранних экспрессионистских пьесах О.Кокошки*, выступая вместе с Э.Дойчем*, затем был приглашен во франкфуртский городской театр, слывший в то время одним из центров раннего экспрессионизма, где играл роли Терезия в «Антигоне» В.Газенклевера* (1919), Маске в пьесе К.Штернгейма* «1913», а в 1921 – в Дармштадте – Луи Фердинанда в одноименной пьесе Ф. фон Унру* (1921). Созданные Г. в экспрессионистской манере образы, талант актера и его фактурная самобытность обратили внимание М.Рейнгардта, который в 1922 пригласил его в берлинский Немецкий театр («Deutsches Theater»).

Уже ранние работы Г. выявили его органическую предрасположенность к экспрессионизму: он предпочитал не психологические разработки образов, а выявление их эмоциональных состояний, отдавая предпочтение переходам от протяженных значимых актерских пауз к взрыву глубоко затаенных до поры до времени эмоций. Такими были его Олоферн в «Юдифи» К.Ф.Хеббеля (1922) и Зибенмарк в «Бедном кузене» Э.Барлаха* (1923, Берлинский Государственный театр).

Пережитое на войне и изначальное тяготение к простым людям повлияли на формирование левых общественно-политических взглядов актера, а скорее – эмоций, что привело его вскоре к Э.Пискатору в Фольксбюне. Здесь он сыграл Сатина («На дне» Горького, 1926), Штёртебеккера («Гроза над Готландом» Э.Велька, 1927), Юккенака («Кто плачет по Юккенаку» Х.Рефиша, 1927), Гели Гея (1928) в пьесе Б.Брехта* «Что тот солдат, что этот» (режиссер Э.Энгель). Тогда же Г. возглавил революционное крыло актерского профсоюза, проводившее стачку актеров, закончившуюся неудачно.

С 1930 Г. работал в Государственном театре, где создал лучшие роли под руководством режиссера Ю.Феллинга: Синий Болль (одноименная пьеса Барлаха), Органист («Музыка» К.Хауптмана), Лютер («Пророк» Х.Йоста*). Барлаховские роли (Зибенмарк, Синий Болль, а также Ной во «Всемирном потопе») стали до известной степени апогеем не только экспрессионистского творчества Г., но и экспрессионизма в немецком театре, поскольку экспрессионизм продолжал жить в сценическом искусстве Германии дольше, нежели в драматургии.

Геббельс раньше других понял, что Г., которого нацисты сперва отрешили от театра за его революционные симпатии, – фигура для гитлеровцев весьма полезная, а поэтому он сперва привлек его к работе в кино, а затем назначил директором берлинского Шиллер-театра, на этой должности Г. оставался вплоть до 1945. За это, а также за некоторые выступления в гитлеровской прессе, он был после падения нацистского режима арестован, заключен на время следствия в концлагерь Заксенхаузен, где и скончался от болезни. В 1998 Г. был реабилитирован.

Лит.: Drews B. Wohin des Wegs. Erinnerungen. Frankfurt a. M., 1992; Laregh P. Heinrich George. Komödiant seiner Zeit. München, 1992.

В.Клюев

«ГЕ́РДЕР-БЛЕ́ТТЕР» («Herder-Blätter», 1911–1912) – литературно-критический журнал, орган раннего пражского (немецкоязычного) экспрессионизма. Вышло в свет пять номеров. Уже в 1920-е журнал стал библиографической редкостью и сегодня доступен только в виде фотокопии, напечатанной в 1961 по случаю 70-летнего юбилея инициатора и издателя журнала В.Хааса. Двадцатилетний В.Хаас решил создать литературный форум для своих друзей «арконавтов», как их окрестил К.Краус* по названию кафе «Арко» («Arco»), где с 1908 собирался определенный круг литераторов – будущих экспрессионистов. Журнал сформировался в условиях этнической и языковой изоляции (к 1900 число немецкоязычного населения Праги составляло всего 7,5%), среди его сотрудников были Ф.Кафка*, М.Брод*, О.Баум*, Ф.Яновиц, Х.Яновиц, Ф.Верфель*, Ф.Бляй, Р.Михель, П.Кун, Г.Бергман, В.Хаас, Н.Айслер, Ж.Лафорг, О.Клерен, Э.Поппер, Б.Фиртель, М.Берадт, М.Мелль, Э.Бласс*. Журнал печатал поэзию, прозу, отрывки из драматических произведений; многие из публикаций появились в журнале благодаря посредничеству одного из его издателей О.Пика. Исследователи отмечают «симптоматичное» значение журнала (Э.Гольдштюкер) для дальнейшего развития экспрессионизма, так как в нем уже к весне 1911 эстетически воплотился сложный комплекс социально-политических, философских, религиозных и художественных проблем, вызванных к жизни процессами грядущего распада Австро-венгерской монархии. Всегда считавшаяся провинциальной, немецкоязычная литература Праги в новых исторических условиях обретала новый статус.

«Г.-б.» финансировался нерегулярно и только первый его номер, оплаченный гердеровским объединением («Herder-Verein»), был изысканно оформлен, остальные были изданы очень скромно в маленьких типографиях. Тем не менее, он вышел далеко за рамки статуса многочисленных молодежных журналов того времени. Все номера пронизывало щемящее ощущение бездомности авторов на своей родине и предчувствие глубочайших потрясений («И если я – без якоря корабль, // то море – ты, чтобы его качать / и двигать от звезды к звезде / путем, что не могу понять», название стихотворения: «Weltverwandschaft» («Родство с миром») // Herderblätter 1, 1911, S. 30. Ф.Яновиц). В первом же номере журнала родство со всем человечеством программно заявлено в стихотворении Ф.Верфеля «Старинный мира друг». Но предвидение мировых катастроф осталось не проговоренным до конца, многообещающее начало не получило развития. Нереализованным, в частности, был замысел совместной книги Ф.Кафки и М.Брода «Рихард и Самюэль» («Richard und Samuel»): главы с параллельным развитием событий и характеров главных героев они намеревались писать отдельно, а затем соединить их, но в журнале (№ 3) была опубликована только первая глава книги.

Лит.: Goldstücker E. Das deutsche literarische Prag vor dem ersten Weltkrieg // Herder-Blätter. 1. Jg.; № 1–4/5 / Hg. W.Haas, N.Eisler, O.Pick. Photomechanische Kopie. Hamburg, 1961.

Н.Пестова

ГЕ́РМАН-НЕ́ЙССЕ, МАКС (Herrmann-Neisse, Max, псевдоним; настоящее имя Макс Герман, Max Herrmann, 23.05.1886, Нейссе, Силезия – 08.04.1941, Лондон, Англия) – немецкий поэт, прозаик, драматург, театральный критик, эссеист. Родители – владельцы трактира. С 1905 по 1909 Г.-Н. изучал литературу и историю искусств в Мюнхене и Бреслау, в 1909 оставил университет и вернулся в Нейссе, где поначалу вел богемный образ жизни свободного писателя, позже устроился театральным критиком в местную газету «Нейссер Цайтунг» («Neisser Zeitung»). Годы учебы и жизнь в Нейссе до 1914 запечатлены в автобиографическом романе «Кайетан Шальтерманн» («Cajetan Schaltermann», 1920).

По причине увечности Г.-Н., придерживавшийся крайних пацифистских взглядов, смог не принимать участия в I мировой войне. Он редко обращается к военной тематике в стихах, но постоянно – в политической публицистике (как правило, на страницах журнала «Ди вайсен блеттер»*). После войны ее место заняла классовая

борьба: писатель выступил за установление социалистического общества и пропагандировал пролетарское искусство.

После смерти родителей (1917) Г.-Н. переселился в Берлин, где добился определенного успеха как в среде литераторов (регулярные авторские вечера в кабаре «Гну»*), так и среди художников, заинтересовавшихся его нестандартной внешностью: портреты «маленького, скрюченного человечка с абсолютно лысым черепом» (Р.Лоренц) пишут именитые Л.Майднер* и Г.Грос*. Это были наиболее плодотворные годы его творчества; написанная в 1919 драма «Иосиф Победитель» («Joseph der Sieger») принесла ему широкий успех, хотя в глазах читателя он оставался прежде всего поэтом. В 1924 он получил премию Эйхендорфа, в 1927 – премию Гауптмана. С 1925 по 1929 занимался театральной критикой в ежедневной газете «Берлинер Тагеблатт» («Berliner Tageblatt»). Кумиром писателя всю жизнь оставался А.Керр, его лучшим другом – издатель журнала «Акцион»* Ф.Пфемферт*.

Г.-Н. всегда живо реагировал на изменения литературной ситуации. До своего экспрессионистского периода он последовательно исповедовал натурализм, импрессионизм, писал в манере Р.-М.Рильке, С.Георге*. Настроение своих самых ранних стихотворений он определял как «нежно-циничную, мечтательно-пессимистичную иронию, смесь Гейне и Эйхендорфа» и утверждал, что «обратился к «передовой лирике» задолго до того, как «появился этот гриф и в нашу глушь проникли имена Я. ван Ходдиса* и А.Лихтенштейна*». При этом поэзия Г.-Н. практически повторяет содержание их антибуржуазной лирики, так же как и иронически-игровой городской лирики Э.Бласса* и Ф.Верфеля* с его любовью к вещам и непрестанными колебаниями между апатией и альтруизмом. Постоянные темы Г.-Н. – одиночество, обреченность (сборники «Изгнание», «Verbannung», 1919; «На произвол судьбы», «Die Preisgabe», 1919; «Прощание», «Abschied», 1928), ненависть к «изолгавшемуся мирку уютных городишек», изнутри переживаемый конфликт между родной силезской провинцией и берлинской метрополией – между буржуазным ничтожеством и демократичной богемой. Экспрессионизм Г.-Н. характеризует как неизбежное для эпохи и поэта «инфекционное заболевание» («Мы мальчики: / С хрупкой, стыдливо-слабой костью, / разбитые новыми, разрушительными вихрями, / израненные и изнуренные»). Формально поэзия Г.-Н. мало соответствует экспрессионистскому канону: слово и предмет жестко совпадают, синтаксические взаимосвязи языка не нарушены, строфика традиционна. Экспрессионизм Г.-Н. можно назвать сугубо тематическим, при этом не затрагивающим его драматургии и прозы, явно тяготеющих к натурализму; в 1920-е его поэзия стала ближе к классическим образцам.

С приходом к власти нацистов (1933) Г.-Н. одним из первых среди литераторов эмигрировал в Швейцарию, потом – через Голландию в Англию. В 1938 был лишен немецкого гражданства. В изгнании лирика, ассоциативная и музыкальная, опирается в основном на рефлексию, приближаясь к лирическим канонам XIX в. Свои достижения экспрессионистского периода Г.-Н. оценивал постфактум очень невысоко. Он умер от скоротечной болезни, похоронен на кладбище Мэрилибоун (Лондон). Среди литераторов-экспрессионистов ему отводится, как правило, весьма скромное место. Через десять лет после его смерти, в годы возрождающегося интереса к экспрессионизму, тексты Г.-Н. были изданы в серии «Затерянное и забытое» («Verschollene und Vergessene») и неоднократно переиздавались в дальнейшем.

Соч.: Lied der Einsamkeit. Gedichte 1914–1941. Auswahl, 1961; Gesammelte Werke in 10 Bde. 1986–1989.

Лит.: Lorenz R. Max Herrmann-Neisse // Expressionismus als Literatur / Hg. W.Rothe. Bern; München, 1969; Grieger F. Max Herrmann-Neisse. München, 1969.

Ю.Логинова

ГЁРИНГ, РАЙНХАРД (Goering, Reinhard, 23.06.1887, замок Биберштейн, Фульда – ?.10.1936, точная дата не установлена, Йена) – немецкий драматург, прозаик и

поэт. Отец, правительственный советник по делам строительства, покончил с собой, мать лишилась рассудка. С десяти лет Г. воспитывался в интернате. Благодаря финансовой помощи родственников он получил медицинское образование (учился в Йенском, Берлинском, Мюнхенском и Боннском университетах, 1905–1914). В 1912 женился на художнице Е.Гурович, родом из России. Дебютировал в литературе со стихами, вошедшими в антологию «Лирический ежегодник» («Lyrisches Jahrbuch», 1912), и романом «Юный Шук» («Jung Schuk», 1913), однако эти произведения, написанные в традиционной манере, не принесли ему известности.

Все творчество Г. автобиографично. Роман «Юный Шук» предвосхищает будущую судьбу самого автора, его мировоззренческую нестабильность, запутанные отношения с женщинами, двойную жизнь в двух профессиях – писателя и врача. В его драмах уживались экспрессионистский «взрыв формы» со следованием классическим образцам, религиозность с атеизмом, отрицание войны с ее воспеванием, а в жизни – добровольная изоляция от общества с неприятием богемности, доверие к нацистам с тесными связями с еврейской интеллигенцией.

В начале I мировой войны, будучи студентом, Г. добился разрешения досрочно сдать выпускные экзамены и был направлен на фронт, но заболел туберкулезом и лечился в Давосе все четыре военных года, за что был заклеймен на родине как дезертир. Трагедия «Морской бой» («Seeschlacht». Tragodie, 1917), написанная в Давосе, имела скандальный успех (правые экстремисты упрекали автора в пацифизме, а пацифисты – в шовинизме). Однако автор не выказал ни малейшего интереса ни к постановке, ни к стремительно пришедшей славе. С 1918 Г. обратился к буддизму, ушел из семьи, бродяжничал, жил подаянием и в полной анонимности (издатель «Морского боя» З.Фишер не смог удовлетворить любопытства публики, пожелавшей увидеть его фотографию). Информации о нем нет ни в одном из периодических изданий раннего экспрессионизма, он не общался ни с кем из известных литераторов. Недолгое поклонение С.Георге сменилось охлаждением после личного знакомства с ним. Одиночество вошло в контекст его пьес: в них полностью отсутствуют массовые сцены, события в них развиваются вокруг и внутри отдельного персонажа.

Среди экспрессионистских драм «Морской бой» по праву занимает особое место. Созданная во время войны и опирающаяся на реальное военное событие (морской бой в проливе Скагеррак 31 мая 1916) пьеса выходит за рамки сиюминутной конкретики. В ней драматург отправляет в последнее плавание аллегорический «корабль судьбы». Несмотря на «волнующую актуальность пьесы, в 1918 году, она оказалась вне времени» (А.Сергель). По многим параметрам, «Морской бой» считается «классическим произведением экспрессионизма» (З.Майер); в то же время современники находили в пьесе элементы античной драмы («В диалоге его героев слышится Сократ», А.Керр).

Формально-структурное построение соответствует строгой пятиактной классической драме с экспозицией, нарастанием, кульминацией и развязкой. Единство места и действия обеспечено развитием ситуации в замкнутом пространстве бронированной башни военного корабля, где оказываются запертыми семь матросов, отправляющихся к месту военного сражения. Кульминацию составляет момент «преображения» одного из семерых героев в экспрессионистском смысле, то есть на пути к желанному обновлению. Этот «новый человек»* отличается не только тем, что в разгар войны остается пацифистом, но, прежде всего, тем, что сама битва становится коренным переломом в его судьбе, героическим порывом. В этой точке экспрессионистское обновление смыкается с классическими мотивами противостояния человека судьбе. Экспрессионистская стилистика определяет характер всей драмы. Действующие лица – безымянные матросы, абстрактные типы, названные номерами (Первый матрос, Второй, и т.д.). Каждый из них скрыт под униформой или противогазом, но по их репликам постепен-

но прорисовываются определенные человеческие фигуры: Покорный судьбе, Верный долгу, Бунтующий, Отчаявшийся, Верующий, Неверующий. Среди этих относительно устойчивых носителей определенного мировоззрения выделяется седьмой матрос, который по ходу битвы проделывает путь от аутсайдера до ее героического участника, при этом неустанно задавая вопрос, на который нет ответа: «Что происходит? Мы все те же, что были?»

Премьера «Морского боя» состоялась в берлинском Немецком театре М.Рейнгардта 3 марта 1918 и была встречена зрительным залом полным молчанием: «Пьеса не была актуальной в общепринятом смысле и в то же время она становилась вечным памятником этому судьбоносному времени, так как изображала хаос, который жжет сейчас души всех немцев. Для поэта не может быть большего признания, чем это почти звучащее молчание слушателей» (С.Гроссман).

Г. дважды награждали литературной премией Клейста: за «Морской бой» и за пьесу «Экспедиция капитана Скотта к Южному полюсу» («Die Südpolexpedition des Kapitäns Scott», 1929). Между ними были написаны пьесы: «Первый» («Der Erste». Schauspiel, 1918), «Второй» («Der Zweite». Tragödie, 1919), «Скала Флоу» («Scapa Flow». Schauspiel, 1919), «Спасители» («Die Retter». Tragisches Spiel, 1919). С формально-стилистической точки зрения драмы Г., так же как и его поэзия и проза, определяются тремя составляющими: классической традицией, экспрессионизмом и «новой деловитостью»* («новой вещественностью»), но не исчерпываются ими. Исследователи его творчества отмечают силовые линии, идущие от него к сюрреализму и экзистенциализму. В замкнутости и изолированности героев «Морского боя» усматриваются истоки ведущих мотивов Ж.П.Сартра, близость сартровской «Тошноте» находят и в неовертеровских настроениях его единственного романа «Юный Шук». К.Оттен говорил о нем как о предтече театра абсурда; уже в «Морском бое» есть элементы, близкие «новой деловитости» (например, конкретная башня военного корабля как место сценического действия, что совершенно не свойственно экспрессионизму). Последующие постановки пьесы (в Ганновере) были полностью стилизованы под «новую деловитость».

В 1926 Г. защитил диссертацию и получил степень доктора медицины, но попытки открыть собственную практику врача-психиатра не увенчались успехом. Не имея средств к существованию, он поселился в доме для умалишенных в Берлин-Бух, наблюдал за пациентами и жил вместе с ними. В последующие годы часто менял место жительства. Во время многочисленных перелетов возникли «Стихи в воздухе», которые Х.Вальден* напечал в «Штурме»* – они положили начало дружеским отношениям с Р.Блюмнером. Последним зрительским успехом Г. стала премьера «Экспедиции капитана Скотта...» в Берлинском государственном театре (1930, пьеса была поставлена также в театрах Вюрцбурга и Дармштадта). Осенью 1933 он тяжело заболел, перенес две операции, успел написать по этой пьесе либретто к опере «Жертва» («Das Opfer»; опера была поставлена через год после его смерти в ноябре 1937 на музыку ученика А.Шёнберга* В.Циллига, последующие ее постановки были запрещены нацистами за проанглийское содержание и двенадцатитоновую музыку).

Уйдя в очередной раз от семьи, Г. покончил с собой, его тело было найдено недалеко от Йены примерно три недели спустя после смерти. Известно, что незадолго до конца жизни он сжег свои рукописи.

Соч.: Prosa. Dramen. Verse. München, 1961.
Лит.: Hoffmann D. Vorwort // Goering R. Prosa. Dramen. Verse. München, 1961; Soergel A., Hohoff C. Dichter und Dichtung der Zeit. Bd. 2: Vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Düsseldorf, 1963; Capell G. Die Stellung des Menschen im Werk R.Goerings. Forschungsbeitrag zum Expressionismus [Diss.] Bonn, 1968; Mayer S. Reinhard Goerings «Seeschlacht»: «Klassisches» Drama des Expressionismus // Seminar. A Journal of Germanic Studies. Vol. XIV. Toronto. February 1978; Schwippl-Seitz R. Der Wortgebrauch im Expressionismus. Dargestellt an den Dramen von fünf Hauptvertretern (Goering, Hasenclever, Kokoschka, Sorge, von Unruh) [Diss.]. München, 1983.

Н.Пестова

ГЁТЦ, ФРАНТИШЕК (Götz, František, 01.01.1894, Коятки у Бучовиц, Австро-Венгрия – 07.07.1974, Прага, Чехословакия) – чешский литературный и театральный критик, историк и теоретик искусства, автор пьес и романов. Родился в семье чиновника. По окончании гимназии работал учителем, с 1923 – рецензент, а с 1927 по 1944 – заведующий литературной частью пражского Национального театра, в 1947–1950 – в руководстве этого театра, с 1965 по 1969 – главный режиссер. С 1950 преподавал историю европейской драматургии в Академии музыкальных искусств (Прага), а также на философском факультете Карлова университета.

Испытал влияние немецкого экспрессионизма, с которым его сближало требование переоценки ценностей, свободы для творческого субъекта, прокламирование «моральной революции», «духовного социализма». В 1921 Г. участвует в создании творческого объединения «Литерарни скупина»*, выступившего под флагом экспрессионизма, вместе с Л.Блатным* публикует его манифест под названием «Наша надежда, вера и труд» («Naše naděje, víra a práce», 1922). Многие программные положения экспрессионизма нашли преломление в его книге «Анархия в молодой чешской поэзии» («Anarchie v nejmladší české poezii», 1922) и в сборнике портретов чешских писателей «Проясняющийся горизонт» («Jasnící se horizont», 1926). Г. подчеркивал, что «экспрессионизм не есть явление сугубо немецкое; это в равной мере характер чувствования всего культурного мира в канун и во время войны и сразу после нее». Чешские экспрессионисты, по его мнению, также испытывают глубокий интерес к космосу, универсуму, абсолюту, к личности человека как «мере всех вещей», и в то же время для них не характерно болезненно-кризисное мироощущение; чешский экспрессионизм, в отличие от немецкого, менее эгоцентричен и в большей мере направлен на социальное переустройство общества, на созидание нового искусства («социальной поэзии»); он более оптимистичен и лиричен, в нем звучит «славянская струна», та «особая нега души, которая сплавляет мечту и вещность, душу и мир, Бога и материю в единую [...] одухотворенную реальность». Возражая К.Тейге, считавшему экспрессионизм в Чехии «явлением запоздалым», Г. выделяет в нем то «позитивное содержание», которое «делает его составной частью революционного сдвига», «живым слагаемым сегодняшнего дня». При этом он не придерживается классово-идеологических критериев как в трактовке самой революции, так и в оценке перспектив современного искусства (отсюда, в частности, его полемика с теоретиками пролетарского искусства и с авангардным «Деветсилом»). Не принимая насилия, он усматривает новый источник энергии в широко понимаемой демократии, гражданской активности, в общих идеях гуманизма, исходит из представления об устремленности человека и человечества к общности, к гармонической полноте. Идеал для него – действительность, «насыщенная нравственной целью»: «Мы подвергли марксизм критике и выдвинули свою программу новой, позитивной социальной системы, которую назвали социальным полифонизмом».

Чешские экспрессионисты стремятся к ясности формы («примитивизму») и, определяя поэтику своего творчества как неоклассицизм, ставят целью преодолеть «разжиженность» форм, которая, по мнению Г., давала о себе знать в немецком экспрессионизме. Г. считал, что экспрессионизм в искусстве может привести к «закату анархии форм». В книге «Лицо столетия» («Tvář století», 1929) он утверждает, что психологическая драма должна уступить место пьесам, в которых раскрывается «философия человеческих судеб» и «на смену аналитичности и психологизму должен прийти "активизм"*». Современной драме посвящена книга Г. «Предательство драматургов» («Zrada dramatiků», 1931). История чешского театра с конца XIX в. прослеживается в его исследовании «Борьба за чешский театральный стиль» («Boj o český divadelní sloh», 1934). Тревогой за судьбу нации перед угрозой фашистской агрессии пронизана книга «Судьбоносный чешский вопрос» («Osudná

šeská otázka», 1934). О духовных и литературных течениях в Европе рубежа 1930–1940-х идет речь в сборнике статей «На переломе» («Na předělu», 1946). Г. принадлежит монография о выдающемся чешском эстетике Ф.К.Шальде («F.K.Šalda», 1937), а также книги о чешских актерах З.Штепанеке (Zděnek Štěpánek, 1962) и В.Фабиановой (Vlasta Fabianová, 1963). Он известен и как автор романов документально-эссеистского характера («Падающие звезды», «Padající hvězdy», 1932; «Госпожа наших снов», «Paní našich snů», 1942; и др.), нескольких драм. В экспрессионистских тонах выдержана пьеса «Первая рота» («První rota», 1938), действие которой относится ко времени пребывания чешских легионеров в России. Г. также адаптировал для сцены романы Достоевского «Идиот», «Бесы» и «Подросток», роман Бальзака «Кузина Бетта». Ему принадлежат пособия по истории театра, многочисленные предисловия и послесловия в изданиях, популяризующих мировую и отечественную культуру, переводы произведений О'Нила и Гауптмана*.

Соч.: Stručné dějiny literatury české. Praha, 1920; Úvod do poezie. Praha, 1923; Básnický dnešek. Praha, 1931; Padající hvězdy. Praha, 1932; Český román po válce. Praha, 1936; Muž bez vlasti. Praha, 1936; Jaroslav Kvapil. Praha, 1948; Václav Řezáč. Praha, 1957.

Лит.: Černý F. Dramaturgissimus // Literární noviny. 1959. Č. 1; Jeřábek Č. V paměti a v srdci. Praha, 1961; Vlašín Š. F.Götz – teoretik a kritik wolkerovské generace // Václavkova Olomouc, 1967. Praha, 1970; Vařejkává V. František Götz // Česká literatura 1918–1945. Praha, 1970; Černý F. Základatel české dramaturgie // Tvorba. 1974. Č. 1; Pekárek V. F.J.Osmdesátníkem // Ziterární měsíčník. Praha, 1974.

Р.Филипчикова

ГИ́ДАШ, АНТАЛ (Hidas, Antal, псевдоним; настоящее имя Дюла Санто, Szántó Gyula, 18.12.1899, с. Геделле, – 22.01.1980, Будапешт) – венгерский поэт, прозаик. Сын сапожника. Окончил несколько классов коммерческой школы в Будапеште. Истоки его творчества восходят отчасти к Э.Ади, отчасти к Л.Кашшаку*. Однако Г., помимо эмоционального склада дарования, всегда отличало тяготение к фольклору и музыкальному стихотворному построению. Это видно уже в его первом сборнике «На земле контрреволюции» («Az ellenforradalom földjen», 1925). Напечатанный в Вене, он создавался в эмиграции, в Чехословакии, где в г. Кошице ставший к тому времени коммунистом Г. жил в 1919–1923, принимая активное участие в деятельности местных пролеткультов: постановке спектаклей, газетно-агитационной работе. Воспринятая из экспрессионистской поэтики свободная ритмико-строфическая, зачастую монологическая форма в сочетании с выражавшим революционные надежды песенно-лирическим началом приобретает в этом сборнике прямую социально-обличительную остроту. Призывно-лозунговый пафос, песенные интонации и разнообразные маршевые ритмы сохраняются в более поздних сборниках: «Суд продолжается» («Folyik a pör», 1930), «Колонии кричат» («A gyarmatok kiáltanak», 1933) и др. В них – благодаря жизни в Советском Союзе (Москве), куда поэт приехал в 1925 после краткого пребывания в Вене – заметно также близкое знакомство с советской поэзией от Д.Бедного до В.Маяковского*. В СССР Г. энергично участвовал в организационно-литературной работе: с 1925 был членом венгерской секции МАПП, с 1930 – также членом венгерской секции и президиума МОРП, заместителем редактора выходившего на четырех языках журнала «Литература мировой революции», редактором художественно-публицистического отдела журнала венгерской писательской эмиграции в Москве «Шарло эш калапач» («Sarló és Kalapács», «Серп и молот», 1929–1937). В Харькове выступил на II Международной конференции революционных писателей (1930), высказавшись за привлечение к революционному писательскому движению сочувствующих литераторов Венгрии (например, Д.Ийеша).

В 1938 Г. был репрессирован. В дальнейшем, после освобождения из лагеря (1944), реабилитации и возвращения на родину (1958), он преодолевает узкие политико-агитационные рамки «пролетарской литературы». Сохраняющие гражданственно-пат-

риотический подтекст стихи Г. полнятся афористической выразительностью, поднимаясь до общечеловеческой лирической высоты (сборники: «Стремимся к тебе», «Vágyódunk utánad», 1968; «Черешни», «Cseresznyefák», 1978; «А что завтра?», «Mi lesz holnap?», 1979 и др.). Г. переводил также классическую русскую, украинскую и советскую поэзии, написал реалистическую трилогию о «маленьких людях» венгерской столицы начала XX в.: романы «Господин Фицек» («Ficzek úr», 1936), «Мартон и его друзья» («Márton és barátai», 1959), «Другая музыка нужна» («Más muzsika kell», 1963). В трилогии вновь ощутимы отзвуки экспрессионистского письма: обрисовку персонажей и некоторые сюжетные положения наряду с лирической оттененностью сопровождают эксцентрические гротескно-сатирические смещения.

Соч.: Néném kertje. Budapest, 1959; Jázmin utca. Budapest, 1960; Megtalálnak. Budapest, 1964; A Városligettől a Csendes-Óceánig. Budapest, 1968; Villanások és villongások. Budapest, 1970; Hold iramlott, Nap szökött. Budapest, 1972; Egy erős topolya. Budapest, 1973; Felhők kiáltanak. Budapest, 1976; Венгрия ликует. М., 1930 [с предисловием А.Луначарского]; Москва-Родина. М., 1934; Ветви гудели. М., 1969; Чтоб хлынул свет. М., 1979; Утро весеннее, тополь седой... М., 1983.

Лит.: A magyar irodalom törtenete. 11/1. Budapest, 1986; Из истории Международного объединения революционных писателей (МОРП). Литературное наследство. Т. 81. М., 1969; Россиянов О. Антал Гидаш. Очерк творчества. М., 1970.

О.Россиянов

ГИ́ЛАР, КАРЕЛ ГУГО (Hilar, Karel Hugo, псевдоним; настоящее имя Бакуле Карел, Bakule, Karel, 05.11.1885, Судомержице у Бехыне, Австро-Венгрия – 06.03.1935, Прага, Чехословакия) – чешский режиссер, драматург, писатель, эссеист. Окончив в 1904 гимназию, учился на философском факультете Карлова университета в Праге. Тогда же начал печататься, был одним из создателей кружка молодых литераторов «Сиринкс» («Syrinx», 1903) и его печатного органа «Модерни живот» («Moderní život», «Современная жизнь»). В 1913–1914 начал издавать книжную серию «Современная библиотека», в которую входили новинки зарубежной и отечественной литературы. С 1910 работал в пражском Городском театре на Виноградах (1911–1920 – главный режиссер), с 1921 до конца жизни – директор драматической труппы пражского Национального театра.

В начале творческого пути Г. опубликовал несколько сборников стихов («Комедиантские мотивы», «Komediantské motivy», 1902; «Песни молодости», «Písně mládí», 1903) и прозаических произведений («Развеянные мечты», «Rozváté sny», 1903; «Ее бог», «Její bůh», 1904; «Законы», «Zákony», 1906). Однако известность ему принесла деятельность в области театрального искусства, определившая его ведущую роль в жизни чешского театра 1920–1930-х.

Г. вошел в историю театра как зачинатель и крупнейший представитель экспрессионизма. Его стиль складывался под воздействием театральных постановок Ф.Завржела, чеха, который в начале 1910-х работал режиссером в мюнхенском Театре искусств и разрабатывал эстетику театрального экспрессионизма, когда немецкая режиссура только нащупывала этот путь. Он испытал также влияние творческих принципов немецких режиссеров Л.Йеснера* и М.Рейнгардта. Г. понимал экспрессионизм как эстетическую систему, способную адекватно донести кризисную атмосферу эпохи, как «атаку» на сознание и чувства зрителя. Основу его режиссуры составляют резкое обнажение конфликта и сосредоточенность на внутреннем состоянии героя, последовательный гиперболизм, поэтика символов, деформации и гротеска. Постановки Г. отличает эмоциональная сгущенность и повышенный темперамент игры актеров. Большое значение придается энергии и ритму диалога, монологам действующих лиц; акцентируются стихийно-инстинктивное и эротическое начала в человеческом поведении; широко используются членение и деформация сценического пространства, насыщенность и контрастность красок и света, звуковые эффекты. Уже первую постановку Г. – «Пентесилея» Г.Клейста (1914) –

чешская критика определила как «экспрессивный символизм». Символическая интерпретация в соединении с подчеркнуто динамичным действием, ритмически выстроенным диалогом характерны для сценического воплощения драм Ибсена («Пер Гюнт», поставлен в 1916), Мольера («Дон Жуан», 1917), Шекспира («Антоний и Клеопатра», 1917) и особенно Стриндберга* («Танец смерти», 1917), где «чувственная конкретность поднимает действие до некоей мучительной зримости эротики» (М.Рутте). Гиперболически резкие ракурсы, юмор, введение масок и пантомимы (не без учета опыта Мейерхольда и Таирова) определяют сценический рисунок пьес «Бюргер Шиппель» и «Сноб» К.Штернгейма* (обе 1914), «Школы злословия» Р.Б.Шеридана (1916), «Амфитриона» Мольера (1918).

Г. обогатил традиционную для Чехии «драму масс», соединив изображение человека, «толпы» с принципом экспрессивного заострения. Как стремительное развертывание конфликта, в который вовлекаются народные массы, трактуются им события гуситского революционного движения в инсценировке драмы А.Дворжака «Гуситы» (1919). Пытаясь создать театр большой социальной мечты и революционного накала, он ставит драму Э.Верхарна «Зори» (1920), в которой особая яркость красок и преобладание красного цвета символизируют «вечное сопротивление, вечный призыв, вечное освобождение». С интересом к социально-политической проблематике связано обращение Г. к трагедии Шекспира «Кориолан» (1921) и драме чешского писателя С.Лома «Переворот» (1922). Диалектика взаимоотношений толпы и сильной личности раскрывается в его собственной пьесе «Колумб» (1924). В последующих постановках (в частности, «Как вам это понравится» и «Ромео и Джульетта» Шекспира, соответственно 1923, 1924) Г. сосредоточен главным образом на разработке характеров, еще более подчеркивая эмоционально-выразительное мастерство исполнителей, использует символические формы декораций. Свой режиссерский опыт Г., во многом обогативший чешскую драму и сцену, обобщил в книгах «Театральные прогулки» («Divadelní promenády», 1915), «Снятые маски» («Odložené masky», 1925), «Борьба со вчерашним днем» («Boje proti včerejšku», 1925), «Пражская драматургия» («Pražská dramaturgie», 1930). Их объединяет общая мысль, согласно которой «по-новому понятая режиссура – это единство мировоззрения сцены и зрительного зала, драматурга-поэта и зрителя».

Соч.: Victor Dyk, esej o jeho ironii. Praha, 1910; Krize. Praha, 1930; Adamův sen. Praha, 1936; Žena a Kristus. Praha, 1937.

Лит.: Blatný L. Host 5. 1925–1926; Šalda F.X. Z období zápisníku. Praha, 1928; Rutte M. K.H.Hilar. Člověk a dílo // Hilar K.H. Čtvrt' století činohry. Praha, 1936; Frejka J. Nedobojovaný boj o českou režii + Režie jako projev průbojného ducha // Železná doba divadla. Praha, 1945; Hilarovská vigílie (sb.). Praha, 1946; Šalda F.X. O naši moderní kultuře divadelně dramatické (1937) // Studie z české literatury. Praha, 1961; K.H.H. (sb.). Praha, 1966; Dějiny českeho divadla. D. III, IV. Praha, 1977, 1983; Černý F. Premiéry bratří Čapků. Praha, 2000.

Р.Филипчикова

«ГНУ» («Gnu», 1911–1913) – название литературного кабаре, организованного в Берлине К.Хиллером*, Э.Блассом* и Я.Вассерманом после того, как они вышли из «Нового клуба»* (1911). Известна склонность Хиллера присваивать своим литературным проектам экзотические имена животных (например, антологию экспрессионистской поэзии он назвал гордым именем «Кондор»*). «Г.», по его мнению, – это «помесь нескольких созданий, которая предпочитает все промежуточное и всяческие микстуры аффекта».

Литературные вечера проводились в книжном магазине «Ройс энд Поллак» («Reuss & Pollack») и в «Кафе Аустрия» («Café Austria»), их характер заключался в словах: «Чувственность и скептицизм – вот что есть искусство». Так же как и в «Новом клубе», устроители «Г.» в своих теоретических посылках исходили из философем Ницше, в частности, из его категории «воли к власти». Согласно объявлениям в журналах «Штурм»* и «Акцион»* литературный сезон «Г.» 1911–1912 был представлен че-

тырьмя, а 1912–1913 – пятью вечерами, на которых с большим успехом выступали такие известные к тому времени участники экспрессионистского движения как Вальден*, Блюмнер, Хардекопф*, Цех*, Пфемферт*, Эйнштейн*, Вольфенштейн*, Бехер*, Лихтенштейн*, Рубинер*.

«Г.» внес свою лепту в открытие и популяризацию новых талантливых поэтов, в том числе, Ф.Верфеля* (представленного М.Бродом*), который до этого был известен только в Праге. 15 декабря 1911 он произнес перед публикой ставшую знаменитой строку: «На земле ведь чужеземцы все мы» («Fremde sind wir auf der Erde alle»). Постепенно «Г.» завоевывает широкий круг почитателей, иногда на его вечерах присутствуют до тысячи слушателей. Не произошло и окончательного разрыва с «Новым клубом»: Гейм* и ван Ходдис* продолжают читать свои стихи в «Г.». В 1913, когда Э.Бласс дистанцировался от экспрессионистского движения и нашел новые интересы в круге С.Георге*, Хиллер затратил много усилий, чтобы привлечь юного В.Газенклевера*, работавшего тогда над пьесой «Сын».

«Г.» и «Новый клуб» многими сторонами своей деятельности совпадали с кабаре берлинской богемы. Местом встреч стало богатое традициями «Кафе дес вестенс»*, где завязалась дружба и сотрудничество большинства поэтов как из окружения Вальдена, так и Пфемферта. «Г.», подобно многим другим богемным кружкам и группировкам, просуществовал до начала I мировой войны, которая заметно проредила ряды литераторов и разбросала бывших единомышленников по разным лагерям. Девиз «Г.»: «мы – пропагандисты» – остался во многом «жестом в пустоту» (Ю.Хабередер); однако недолгая деятельность кабаре значительно способствовала популяризации новой литературы.

Лит.: Hiller K. Die Weisheit der Langeweile. Leipzig, 1913; Habereder J. Kurt Hiller und der literarische Aktivismus. Zur Geistesgeschichte des politischen Dichters im frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M., Bern, 1981.

Н.Пестова

ГОЛЛЬ, ИВАН (Goll, Yvan; псевдоним, настоящие имя и фамилия Исаак Ланг, Isaac Lang; 29.03.1891, Сен-Дье, Эльзас – 14.03.1950, Париж) – немецкий поэт, прозаик, драматург, переводчик, эссеист. Писал на немецком, французском, а также английском языках. Сын эльзасского коммерсанта, окончил немецкую гимназию в Меце, после чего изучал юриспруденцию в Страсбурге, с 1915 по 1918 продолжал учебу в Швейцарии (Лозанна), куда, в соответствии со своими пацифистскими убеждениями, уехал в начале I мировой войны. Принадлежал к кругу литераторов-пацифистов, группировавшихся вокруг Р.Роллана.

Сложная биография наложила отпечаток на творчество Г.: уроженец Эльзас-Лотарингии, выходец из еврейской семьи, немец по документам, он всегда испытывал чувство раздвоенности и изолированности. В его произведениях постоянно звучит мотив бездомности, неприкаянности, передается жизнеощущение человека без родины. Начиная с ранних экспрессионистских сочинений, в его творчестве возникает тема Агасфера; его герои так или иначе воплощают вечного странника. Это ощущение изоляции и одновременно принадлежности ко всему человечеству соединялось с характерным для экспрессионистов миссионерством, убеждением, что поэт – представитель всего «человеческого», и он должен нести людям «свет, правду, идею, любовь, добро, духовность» («Воззвание к искусству», «Appell an die Kunst», 1917). Одним из первых продекларировав причастность к «новой форме переживания» – экспрессионизму, – Г. еще какое-то время находился в плену романтизированного эстетицизма, следы которого несут в себе его ранние сочинения (стихи, печатавшиеся в журнале «Акцион»*, 1913). Первое отличающееся ярко выраженной экспрессионистской стилистикой стихотворение «Панамский канал» («Der Panama-Kanal», 1914). Существуют несколько вариантов этого произведения, демонстрирующих процесс обретения художественной зрелости. Если в первом, где заметно влияние столь разных авторов, как Уитмен, Рембо, Верфель*, ав-

тор изображает Панамский канал как символ человеческого братства и единения, то в прозаическом тексте (1918) он приходит к скептицизму и пессимизму. Рабочие, ведущие строительство, ничего не знают о «безграничном братстве», «всеобщей пролетарской любви» и свободе, их преследует нищета, они «новые рабы» XX в. Прежнее видение «нового царства», определяющее интонацию 1914, сменяется разочарованием, вызванным крахом революции 1918.

В 1914–1919 Г. опубликовал в журналах «Акцион», «Ди вайсен блеттер»*, «Дас юнге Дойчланд» и др. множество лирических и драматических произведений (позднее объединены в сборниках: «Дифирамбы», «Dithyramben», 1918; «Новый Орфей», «Der neue Orpheus», 1918; «Торс», «Der Torso», 1918; «Преисподняя», «Die Unterwelt», 1919); в них ощущаются дух активизма*, патетически выраженное стремление к миру, идеи освобождения человечества. В эти же годы Г. создает еще два произведения, резко протестующие против войны: написанные по-французски «Интернациональные элегии» («Élégies internationales», 1915), отличающиеся памфлетно-пропагандистским характером, и «Реквием павшим Европы» («Requiem pour les morts de l'Europe», 1916; немецкое издание – «Requiem. Für die Gefallenen von Europa», 1917). Герой «Реквиема» – умирающий солдат, который перед смертью находит путь в «новое царство», превращаясь в человека, «полного любви».

Мотив изменения, преображения, столь характерный в этот период для большинства экспрессионистов, является центральным и в творчестве Г. В этом смысле наиболее характерно его поэтическое произведение «Новый Орфей». Автор актуализирует древний миф, соотнося его с реалиями XX в. Однако он не столько подвергает миф новой интерпретации, сколько отделяет своего Орфея от античного героя и всех известных обработок этого сюжета. Орфей предстает как «новый человек» экспрессионизма, в нем реализуется представление о поэте как «активисте», посвящающем себя служению людям. Орфей, живущий высоко в горах, полон сострадания к живущим в «преисподней», в аду современного большого города*, и спускается к ним, чтобы своим словом принести спасение. Герой предстает в облике свободного, «подлинного», «естественного» глашатая «нового времени». Античный миф дополняется современной мифологией в духе «Заратустры» Ницше, а также мотивами, связанными с христианско-иудейской традицией. Подобно Христу, Орфей способен принести избавление людям, но он раздвоен, ибо в нем живет и «сверхчеловек». Обитающий в горних «пространствах свободы», он воплощает ту сферу бытия, которая своей «несвязанностью» близка к божественному. Он жаждет освободить не только тех, кто подвергается социальному угнетению в тенетах зла – городе, но и всех увечных, убогих, страждущих. Для автора проблема избавления человечества – прежде всего этическая и метафизическая. Рецептом освобождения, помимо искусства и любви, ему видится дух, который предстает как одно из основных средств исцеления человечества («О духовном», «Vom Geistigen», 1917). «Дух» – это «вечная борьба», «непрерывное возрождение», протест против мертвечины, враг рабства, «пламя, сознание, импульс, воля».

Яркая образность, «буйство» языка, соединенные с мастерством тончайших лексических нюансов, речевой динамизм, яркость метафор, специфическое видение природы, предстающей в нагромождении фантастических картин, – характерные стилевые черты творчества Г. К ним относится и употребление нерифмованных длинных строк, нередко переходящих в прозаические фрагменты. В то же время ему не всегда удается избежать риторики и плакатности. Разочарованный Веймарской Германией, Г. в 1920 переезжает в Париж. Экспрессионистскую фазу в его творчестве сменяет кубистская, а затем сюрреалистская.

В 1921 он пишет некролог движению, одним из самых активных участников которого был: «Экспрессионизм умирает» («Der Expressionismus stirbt»). Экспрессионизм отныне все больше напоминает ему «Лунапарк из картона и лепнины, с дворцами из иллюзий и человеческими зверинцами». Как

и многие другие авторы, он пародийно-сатирически обыгрывает идеи экспрессионистской эпохи (драма «Мафусаил, или Вечный бюргер», «Methusalem oder Der ewige Bürger», 1922). Однако и в более поздних сочинениях он отдает дань экспрессионистской стилистике (прозаические тексты «Золотая бацилла» («Le Microbe de l'or» [Die Bakterie von Gold] 1927 («Der Goldbazillus», 1927), «Еврококк» («Die Eurokokke», 1928), отражающие духовное одичание человека в «джунглях» больших городов). Печать экспрессионистской поэтики несут на себе и (написанные совместно с женой по-французски) сборники: «Стихи о любви» («Poèmes d'amour», 1925) и «Стихи о жизни и смерти» («Poèmes de la vie et de la mort», 1927). И спустя долгие годы, в главном произведении конца 1930-х, цикле автобиографических баллад, написанных по-французски – «Жан Безземельный» («Jean sans terre», 1936–1944) – сохраняются экспрессионистские элементы.

В 1939 Г. эмигрирует в Нью-Йорк, где в 1943–1946 руководит изданием франко-американского журнала «Hemispheres». В 1947 он, уже больной лейкемией, возвращается в Париж, где через несколько лет умирает. Важнейшую роль в жизни и творчестве Г. сыграла его жена Клэр Г. (Goll, Claire, 29.10.1901, Нюрнберг – 30.05.1977, Париж) – поэт, прозаик, соавтор и переводчик его произведений.

Соч.: Le Nouvel Orphee. Paris, 1923; Der Eiffelturm. 1924; Jean sans Terre. Paris, 1950; Ausgewählte Gedichte, 1962.

Лит.: Uhlig H. Yvan Goll // Expressionismus / Hg. H.Friedmann und O.Mann, 1956; Carmody F.J. The Poetry of Yvan Goll. 1956; Müller J. Yvan Goll im deutschen Expressionismus. 1962; Schaefer D. Yvan Goll // Expressionismus als Literatur / Hg. W.Rothe. 1969.

И.Млечина

ГО́РКИ [ГОРЬКИЙ], АРШИЛ (Gorky, Arshile, псевдоним; настоящие имя и фамилия – Возданиг Мануг Адоян, Vosdanig Manoog Adoian, 15.04.1904, Хорком, Армения – 21.07.1948, Коннектикут, США) – американский художник. Родился в состоятельной армянской семье, пострадавшей от турецкого геноцида. В 1920 иммигрировал в США, где взял красноречивый псевдоним Аршил Горки (Ахиллес Горький). Один из непосредственных предшественников абстрактного экспрессионизма*, Г. умер до того, как это течение обрело официальное признание, однако его эмоционально выразительные, не до конца абстрактные, «биоморфные» картины 1930-х – начала 1940-х имели непосредственное отношение к формированию этого течения. С «абстрактными экспрессионистами» его роднит неприятие социальной темы в искусстве (о котором он отзывался: «Бедное искусство для бедных людей»), как и напряженный интерес к сфере подсознания, к архетипам и прапамяти.

Г. – художник-самоучка, имитировавший попеременно различные стили – от П.Сезанна и П.Пикассо до Х.Миро, П.Мондриана и В.Кандинского*. Его называют переводчиком новейшей европейской живописи на язык современного американского искусства, одним из первых художников, способствовавших переходу от реализма и регионализма, господствовавших в США в первые десятилетия XX в., к авангарду. Раннее творчество Г. отличалось эклектичностью. Он обладал большим талантом рисовальщика: уверенность и стремительная легкость причудливо петляющей линии сочетались у него с внутренней гармонией и выверенностью, со способностью лаконичным, экспрессивным штрихом наметить лишь угадываемые смыслы, с выразительностью мельчайшей детали. Даже его наиболее абстрактные картины отмечены зримой текучестью, ощутимой сменой настроения от одной части картины к другой.

Г. придавал большое значение традиции и преемственности в искусстве, исполняя их духом особого пантеизма. Важнейшей константой его творчества была память о потерянном рае Армении, земле изобилия и радости, одним из постоянных образов был образ его рано умершей матери. Картина «Художник с матерью» («The Artist and His Mother», 1926–1936, Уитниевский музей американского искусства, Нью-Йорк) соче-

тает элементы сюрреалистической и экспрессионистской эстетики.

Труднодостижимое равновесие между строго выверенной формой и свободными, текучими образами, к которому стремился художник, воплотилось в одной из его лучших картин «Сад в Сочи» («Garden in Sochi», 1943, Музей современного искусства, Нью-Йорк), где изображено священное древо, словно перетекающее в антропоморфные фигуры. Метаморфозы живого и неживого, одушевленного и неодушевленного, пластичная легкость их взаимопроникновения – отличительные черты его творческого почерка, отмеченного пантеистическими нотами.

К началу 1940-х его полотна обрели особую экспансивность и выразительную точность. Крупным планом на них предстает буйство разнообразных естественных форм, по-раблезиански гиперболизированных фрагментов человеческих тел. Запечатленные в праздничных красках, эти чувственные образы-воспоминания воссоздают плодородный, полный жизни мир, каким его видел художник.

Последние годы жизни Г. был тяжело болен. В 1946 пожар уничтожил двадцать семь полотен в его мастерской в Коннектикуте. В состоянии депрессии 44-летний Г. покончил с собой.

Лит.: Schwabacher E.K. Archile Gorky. Witney Museum of American Art. New York, 1957; Hughes R. American Visions. The Epic History of Art in America. New York, 1997.

М.Тлостанова

ГОРОД. Проблемы, с которыми сталкивается человек в современном перенаселенном городе, посреди индустриального ландшафта, – один из наиболее распространенных и содержательных мотивов экспрессионистского творчества. Хотя город предстает по преимуществу как символ пороков цивилизации, едва ли возможно говорить об однозначно отрицательном взгляде на него в произведениях экспрессионистов. Восприятие и оценки сугубо индивидуальны, изменчивы, часто диаметрально противоположны.

Разделяя присущее футуристам восхищение новыми возможностями, какие давала техника, некоторые экспрессионисты испытывали ощущение восторга, рожденное взвихренным ритмом жизни большого города, его светящейся рекламой, игрой огней, мчащимися по улицам автомобилями, особым лихорадочным темпом ночной жизни. Однако в их восприятии город таит в себе много опасных ловушек, обмана, лжи. Он предстает одновременно и как нечто притягательное, манящее, и как капкан для юных душ, средоточие зла. Все вокруг – фантомы, все призрачно и ирреально.

В драме В.Газенклевера* «Сын» (1914) юноша, запертый в доме отцом-тираном, с вожделением смотрит в окно на вечерний город, запретная ночная жизнь, исполненная магического очарования, вносит в его душу хаос и смятение. У А.Вольфенштейна* в сборнике «Безбожные годы» (1914) окно – также место, откуда можно наблюдать за суматохой уличной жизни, но город как воплощение современного технизированного мира изображен преимущественно негативно. В первых стихах Г.Тракля* еще передается ощущение умиротворенности городского вечера, ничто не предвещает ужаса и страха перед анонимным монстром, каким предстанет город позднее, когда в его стихах все более явственно зазвучит мотив дисгармонии и хаоса. «Распад», «Гибель» – таковы названия некоторых стихотворений 1914, передающие настроение потерянности, близкого крушения непонятного и страшного мира, включающего и смутные картины городской жизни. Более определенный и пугающий образ города создал Г.Гейм*: в единственном прижизненном сборнике «Вечный день» он говорит о «Черных демонах»: словно гигантские тени, нависают они над городскими улицами, сминая крыши домов, неся с собой темень, мрак. Хаотический ландшафт, торжество порока – таким вырисовывается город в его стихах, сплетающих воедино реальные приметы времени с призрачными видениями, предвещающими неотвратимость зла. Урбанистическое начало в творчестве многих экспрессионистов выступает

как нечто роковое, вовлекающее современного человека в бездну соблазна и греховности. Таким видится город Й.Р.Бехеру*: обиталище бродяг и убийц, огромная клоака, отравленная извращенной чувственностью и нищетой. Близкий образ города на широком эпическом материале создает в романе «Берлин Александерплац» А.Дёблин*.

В «городских» произведениях экспрессионистов часто возникает фигура проститутки, она – дитя и жертва большого города, порождение греховности и целительница больной души поэта. Здесь определенно сказывается влияние Достоевского. У Р.Зорге*, Х.Йоста* и других часто появляются покинутые, брошенные на произвол судьбы молодые женщины, бедствующие с внебрачными детьми. У Я. ван Ходдиса* ощущение кризисности жизни в большом городе принимает нередко плакатно-сатирические формы. Тема одиночества в толпе особенно характерна для его очуждающе-скептического восприятия современного технизированного мира (стихотворение «Город»). Реальность городской жизни предстает в сложном ассоциативном переплетении разнородных, часто абстрактных метафор как бессмысленная, абсурдная, но и полная соблазнов. Поэтов страшит пространственная экспансия города. А.Вольфенштейн в сатирических тонах описывал «бесконечный город», разросшийся до немыслимых размеров. У П.Вегенера* в стихотворении «Череда домов» этот бесконечный город рисуется как «страшный Молох».

Антиурбанистические настроения экспрессионистов нередко перекликаются с символической тоской по гармонии, воплощенной в образе сада («Сады», «Gärten» Г. фон Гофмансталя), в романтическом культе природы.

Демель* в «Проповеди, обращенной к населению большого города» призывает покинуть города. Его призыв подхвачен А.Эренштейном*, зовущим разрушать города и машины как порождение бесчеловечно-демонического духа. У И.Голля* в «Новом Орфее» город – узилище, откуда необходимо освободить страждущее человечество. В то же время Р.Шикеле* в стихотворении «Народ большого города» представил урбанистический пейзаж как центр полнокровной, пульсирующей жизни – источник «воли и власти», где будут решаться «судьбы мира».

Ужас перед абсурдной, разобщающей реальностью города рождает ощущение неизбежности экзистенциальной угрозы, социальных потрясений, смутный страх перед толпой и желание слиться с ней, боязнь и притяжение одновременно. Один из важных аспектов городской поэзии – промышленное производство, поглощающее и изнуряющее человека. Технизированный город неразрывно связан с образом рабочего человека, внедренного, чаще против собственной воли, в обесчеловеченный индустриальный процесс. Хаос узеньких улиц в нищих рабочих кварталах, трубы, словно чугунные монстры, шахты и насосные станции, грохот заводских цехов, анонимная бездушность конвейера, убожество жилищ – таков город П.Цеха*.

Но и в среде так называемых «рабочих поэтов» тоже нет общего настроения. Город Г.Энгельке – средоточие механических функций, грохочущий пугающий лабиринт. Позднее этот мотив города-монстра найдет яркое воплощение в экспрессионистском кинематографе. Й.Винклеру же индустриальная мощь скорее импонирует. Город, этот промышленный гигант начала XX в., рождает одновременно восторг и отчаяние, поэт обожествляет и проклинает его. Человек в «джунглях большого города» – это вовсе не тот «новый человек»*, на которого уповают экспрессионисты. «Человек-масса» и влечет, и отталкивает их, и лишь немногие активисты даже в послереволюционный период продолжают слепо верить в солидарность масс, в «обновленное человечество».

С впечатляющей художественной силой воспроизведен город в экспрессионистской живописи и графике, а также в кинематографе. Не стремясь к жизнеподобию, экспрессионистские художники передают боль и страдание человека среди апокалиптических городских пейзажей, таящих в себе приметы надвигающейся катастрофы. Характерные черты экспрессионистской эстетики

накладываются на восприятие города: слепящие стекла окон, мчащиеся автомобили, безумная игра света, людские толпы. Наиболее характерным примером трактовки урбанистических мотивов в кинематографе может служить «Метрополис» (1926) Ф.Ланга*. Социальные антагонизмы передаются режиссером через архитектурную символику: богачи живут в роскоши, в монументальных жилищах, напоминающих американские небоскребы, в то время как рабочие копошатся под землей, в темных подвалах, населенных машинами-монстрами. Средствами кинематографа демонстрируется ужасающая бесчеловечность этого двухуровневого города. Некоторые другие выдающиеся явления экспрессионистского кино – «Кабинет доктора Калигари» (1919) Р.Вине*, «Доктор Мабузе-игрок» (1922) Ф.Ланга, уже предвосхищавшие наступление эры тоталитаризма, были посвящены злу в его различных инкарнациях, напрямую связанных с образом большого города и торжествующего в нем порока. В фильме «Кабинет восковых фигур» (1924) П.Лени* воспроизводил с помощью техники монтажа и смелых съемочных ракурсов ту же мистическую атмосферу зла, отравляющего город своим ядом и быстро обретающего реальные социально-исторические очертания.

Лит.: Brockhaus Ch. Die ambivalente Faszination der Grosstadterfahrung in der Kunst des Expressionismus // Meixner H., Vietta S. Expressionismus – sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung. München, 1982; Simmel G. Die Grosstadt und das Geistesleben // Lyrik des Expressionismus / Hg. S.Vietta. Tübingen, 1985; Becker S. Urbanität und Moderne. Studien zur Grosstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930 // Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft. Bd. 39. St. Ingbert, 1993; Matsche F.Grosstadt in der Malerei des Expressionismus. Am Beispiel E.L.Kirchner // Die Modernität des Expressionismus / Hg. Th.Anz, M.Stark. Stuttgart; Weimar, 1994.

И.Млечина

ГО́ФМАН, ВЛАСТИСЛАВ (Hofman, Vlastislav, 06.02.1884, Ичин, Австро-Венгрия – 28.08.1964, Прага, Чехословакия) – чешский живописец, сценограф, график, архитектор. В 1902–1907 учился в пражской Школе технического искусства. Состоял членом Союза художников «Манес» («Mánes»), «Скупины витварных умелцу» («Skupina výtvarných umělců, «Группа деятелей изобразительного искусства»), объединения художников «Тврдошийни» («Tvrdošíjní», «Упрямые»). Печатался в литературно-общественных и искусствоведческих журналах «Умелецки месичник» («Umělecký měsíčník», «Художественный ежемесячник»), «Стил» («Stil», «Стиль»), «Вольне смери» («Volné směry», «Вольные направления»), «Кмен» («Kmen»), «Червен» («Červen», «Июнь»), «Музеон» («Musaion») и др. Начиная с 1910-х Г. заявил о себе как талантливый архитектор, автор градостроительных проектов и оформления пражских улиц, мостов, зданий, памятников, а также как художник-кубист.

Экспрессионистские черты в творчестве Г. были связаны, по его собственным словам, со стремлением понять «духовную ауру» предметного мира, эффект «самопроизрастания материи», которая «заставляет художника выявлять соответствующие силовые линии и формы» (во многом этим определялось его тяготение к чисто геометрическим формам, в том числе в проектах мебели и декора, выдержанных в русле примитивизма, 1911–1913). В духе экспрессионистской эстетики создавались графические работы («Утонувший моряк», «Utopený námořník», 1918; «Маска», «Maska», 1919 и др.), иллюстрации к сборнику рассказов братьев Чапеков «Сияющие глубины» («Zářivé hlubiny», 1914), графические портреты героев Достоевского (32 рисунка, 1916). К.Чапек считал эти портреты «идеограммами». Для живописи Г. показательны «экспрессионистская инспирация» (формула самого художника), резко контрастные краски, подчеркнутая выразительность композиционных элементов. Постепенно художник переходит от сюжетов, рожденных фантазией, к изображению повседневности («Мать с ребенком», «Matka s dítětěm», 1918; «Забастовка», «Stávka», 1919), позже – к пейзажам пастельных тонов.

К началу 1920-х Г. проявляет себя как «один из самых выразительных творцов»

(М.Обст) чешской сценографии, формировавший экспрессионистский стиль на главных сценах Праги и Брно, чему способствовал и его творческий союз с режиссером К.Г.Гиларом*. Уже первую их совместную постановку (драма А.Дворжака «Гуситы», 1919) отличал гиперболизированный рисунок жестов, форсированность голосов, часто звучавших в ритме маршей, в соединении с символическими декорациями, остротой красок и света, благодаря чему акцентировалась монументальность изображаемых событий. В постановках драмы «Зори» Верхарна (1920), «Бури» и «Короля Лира» Шекспира (1920, 1929), «Жижки» С.Лома (1925) и др. трагизм коллизий и судеб героев подчеркивается особенностями сценического пространства. Для сценографии Г. характерен образ грозового небосвода, слагающийся из контрастных цветовых пятен и причудливых очертаний, образуемых проекцией диапозитивов на свисающие ткани. Он использует приемы членения сценического пространства посредством вертикальных конструкций, которые сочетаются с архитектурными мотивами (введение в современный интерьер античных колонн, винтообразных лестниц и т.п.), а также эффект искаженной перспективы, гротескной маски, почти дадаистской красочной «росписи» костюмов и лиц актеров («Кориолан» и «Король Лир» Шекспира, 1921 и 1929; «Антигона» и «Эдип царь» Софокла, 1925 и 1932 и др.).

В середине 1920-х в творчестве Г. заметен интерес к экспериментам Таирова, но вскоре он заявляет об обращении к реализму, обогащенному поэтикой художников-авангардистов (статья «Ренессанс кулис?», 1930): это будет по-экспрессионистски действенный и вдохновляющий «конструктивный реализм или реалистический конструктивизм». «Реалистическая деталь становится весьма значительным изобразительным элементом, если подать ее с должным драматизмом, [...] я называю это акцентированной формой». Принципами такого реализма («разлом» и «дробление» зримого мира с целью проникновения в его потаенные глубины) Г. руководствуется при постановке произведений Достоевского («Преступление и наказание», 1929; «Бесы», 1930; «Братья Карамазовы», 1931), Л.Толстого («Анна Каренина», 1929). В реалистической манере выдержаны его спектакли и после II мировой войны (по произведениям Горького, А.Толстого, Погодина, Гоголя и др.). Одновременно он продолжал активную деятельность как архитектор. Был участником многих отечественных и зарубежных выставок (в США, Италии, Франции).

Соч.: Třicet let práce na českých jevištích. Praha, 1951.

Лит.: Hlaváček L. Hofmanův tvůrčí mnohostén. Katalog Výstavy Vlastislav Hofman – 50let výtvarné tvorby. Praha, 1960; Šváchа R. Hofmanův Vyšehrad // Výtvarná kultura 8. 1964. Č. 6; V.Hofman – výtvarník českého expresionistického divadla // Dějiny českého divadla. D. III. Praha, 1977; Ptáčková V. Česká scénografia 20. století. Praha, 1982; Vondráček R. Zářivé hlubiny. Vlastislav Hofman a kouskování věčna // Expresionismus a české umění. 1905–1927. Praha, 1995. Černý F. Kapitoly z dějin českého divadla. Praha, 2000.

Р.Филипчикова

ГРАБИ́НСКИЙ, СТЕФАН (Grabiński, Stefan, 26.02.1887, Камёнка Струмилова – 12.11.1936, Львов) – польский писатель, упрочивший своим творчеством положение экспрессионизма в национальной литературе. Из мелкопоместной дворянской семьи. Окончил курс классической и польской филологии во Львовском университете (1905–1909). В теоретических сочинениях разработал концепцию «полиморфизма бытия», согласно которой динамике деструктивных и конструктивных движений психики соответствует множественность реальностей. Внешняя реальность для Г. – сфера чувственных знаков действительности высшего порядка, доступной лишь мистически-интуитивному постижению. Мастер философской психофантазии, тяготеющей к символическому гротеску, он называл свой метод «магическим экспрессионизмом». В «метафантастических» новеллах (книги «Из отрывков: В сумраке веры», «Z wyjątków. W pomrokach wiary», 1909; «На холме роз», «Na wzgórzu róż», 1918; «Демон движения», «Demon ruchu», 1919; «Безумный странник»,

«Szalony pątnik», 1920; «Книга огня», «Księga ognia», 1922; «Невероятная история», «Niesamowita historia», 1922; «Страсть», «Namiętność», 1930) он с изумлением и тоской по неведомому пытается приоткрыть тайну внутренней реальности, разомкнутой во Вселенную. Подмечая необъяснимое в обыденном, инфернальное в посюстороннем, улавливая тонкие душевные импульсы героев, Г., снискавший славу «польского Эдгара По», повествует о том, чего «не может быть». Его новеллы населены «нечистью», возникающей из тлена, сажи, дыма и чада, рожденной вихревыми мутациями пространства. В мире странного и аномального – магии, парапсихологии, безумия – он ищет подтверждение идее многоликости бытия.

В романах («Саламандра», «Salamandra», 1924; «Тень Бафомета», «Cień Bafometa», 1926; «Монастырь и море», «Klasztor i morze», 1928; «Остров Итонго», «Wyspa Itongo», 1936) и в драматической трилогии («Вилла над морем», «Willa nad morzem», 1920; «День поминовения», «Zaduszki», 1921; «Бездорожье», «Manowiec», 1926) преобладает символика лабиринта и тупика. Здесь властвуют рок, «случайность» и ужас, возможен лишь минутный триумф человека над огнем или страстью, над силами воздаяния за вольную или невольную вину, всякая победа неизбежно оборачивается катастрофой.

В символическом мире психофантастики Г. анимизированы стихии, изучается потаенное – периферия человеческой психики и закономерности рока, который неизменно настигает героев, пытающихся ему противостоять. Чудо и тайну бытия герои писателя познают через ужас, в поисках истины бесконечно наталкиваясь на гротескные повороты судьбы. Г. мастерски оперирует тревожащими недомолвками, настроением таинственности, атмосферой странности, чтобы затем обрушить на читателя неожиданную развязку. Безупречное владение поэтикой «страшной истории», математическая точность композиции в сочетании с деформирующим видением и эзотерико-философской обоснованностью произведений обеспечили Г. место в ряду классиков оккультно-метафизической фантастики. Организационно не был связан с движением экспрессионистов, однако публиковался в журнале «Маски»*.

Соч.: Utwory wybrane. Warszawa, 1980. T. 1–3; Любовница Шамоты. СПб., 1991; Новеллы // Splendor solis, I. M., 1995; Избранные произведения: Т. 1. Саламандра; Т. 2. Тень Бафомета. М., 2002.

Лит.: Hutnikiewicz A. Twórczość literacka Stefana Grabińskiego. Torun, 1959; Adamiec A. «Cień wielkiej tajemnicy»: Rzecz o S.Grabińskim // Cień wielkiej tajemnicy. Gdańsk, 1995.

А.Базилевский

ГРАФИЧНОСТЬ – больше расширительно-описательное, чем собственно терминологическое обозначение одного из оригинальных художественных признаков экспрессионизма. Г. отражала не только влияние на художественное письмо такого излюбленного жанра экспрессионизма, как графика, но и общую рационалистическую сторону его эстетики; Г. неотрывна от таких ее сущностных черт, как образное абстрагирование, стилевая, понятийная лапидарность и контрастность, контурная четкость и заостренность. Тяготение к Г. проявлялось в разных видах и родах искусства. В литературе оно зримо проступает в черно-белом колорите у Ф.Мазереля*, К.Кольвиц*, в композиционном геометризме Б.Уица*, «графичной» образности Г.Гейма* (например, в стихотворении «Umbra vitae») или штриховых зарисовках Л.Кашшака* («Желтые горизонтали полей... / Струями солнце... / Исхудалые руки – в небо, / братья...»; «На июльских полях», «Juliusi foldeken», 1918), в лозунговой резкости у А.Комьята* («Наше слово – закон, / И каждое наше пророчество – безусловно-сбывшееся»; стихотворение «Большевики», «Bolsevikok», 1918); Г. экспрессионизма проявляется в светотеневых и линеарно-плоскостных эффектах на сцене, в кино, в архитектуре. В тяготении экспрессионистов к графической «геометричности» можно усмотреть предвестие конструктивизма (таковы, в частности, архитектурные и художественно-прикладные искания А.Аалто в Финляндии).

Лит.: Daubler Th. Der neue Standpunkt. Dresden, 1916; Friedmann, Mann O. Expressionismus. Heidelberg, 1956; Expressionismus 1910–1923. Literatur – Kunst. Eine Ausstellung des Deutschen Literatur-Archivs im Schiller-Nationalmuseum. Marbach am Neckar, 1960; Koczogh Á. Az expresszionizmus. Budapest, 1938, 1967; Balázs B. Filmkultura. Budapest, 1948; Hevesy I. As expresszionista film és a film expresszionizmusa // Filmvilag. 1961. Nov. 15; Koczogh Á. Mai finn építészet // Nagyvilág. 1978. 3. sz.

О.Россиянов

ГРИГОРЬЕВ, БОРИС ДМИТРИЕВИЧ (11[23].06.1886, Москва – 08.02.1939, Каньсюр-Мер, Франция) – русский живописец, график, литератор. Отец – управляющий Рыбинским отделением Волжско-Камского банка. Детские годы провел на Волге с матерью, шведкой по происхождению. В 1904 поступил в московское Строгановское художественно-промышленное училище, затем продолжил образование в Академии художеств в Петербурге. Пользуясь поддержкой коллекционера и этнографа А.Бурцева, исполнил в 1910–1912 более ста рисунков на темы русского фольклора, в которых наметились характерные черты его художественного языка – «варварская» линия, грубый, неподвижный контур, деформация видимого, опредмечивание фантазий и сновидений. Тогда же Г. сблизился с группой будетлян-кубофутуристов (В.Хлебников*, В.Маяковский*, В.Каменский, Д.Бурлюк), участвовал в выставке «Импрессионисты» (1909), в вечерах кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов», сотрудничал в журнале «Новый Сатирикон». В 1912 под псевдонимом «Борис Гри» выпустил роман «Юные лучи», в котором изобразил любовные и творческие метания художника Георгия Бурева, наделенного чертами автора; в других персонажах угадываются его современники.

Первая персональная выставка Г. состоялась в Петербурге в 1913 после возвращения из поездки во Францию и Швейцарию. В его творчестве оказались слиты впечатления от нового европейского искусства, народного лубка и русского неопримитивизма («Апаши», 1914; «Улица блондинок», 1915; «Циркачка», 1917). Наибольшего своеобразия он достиг в портретах М.Добужинского (1917), Н.Клюева (1917), С.Есенина (1923), артистов Московского Художественного театра. Н.Радлов ввел особый термин «homo grigoriensis». В типе «григорьевского человека» выявился разрыв с эпохой символизма, с грезами об идеальном и стилизациями прошлого. В статье «Линия» (1918) Г. писал: «Реально – не до иллюзии, реально до жути». Таков «Портрет Мейерхольда» (1916), наглядно выразивший идею двойничества – на полотне узнаваемый облик режиссера и словно исходящая из него ипостась актерства. Фигуры изображены в необычном ракурсе, жесты утрированы, что подчеркнуто контрастом света и мрака, красного костюма и черного занавеса («Меня интересует не случайное в Вас, а – роковое Ваше»). Блестящий рисовальщик, Г. искал равновесия «божественной формы» и мирового диссонанса. В серии зарисовок, вошедших в книгу «Intimité» (Пг., 1918; Берлин, 1921), ему удалось отразить «поэзию изящной интимности, легкой грации, грации даже в самой крайней бесстыдности эротического экстаза» (В.Воинов).

Выдающимся созданием художника стал цикл работ под названием «Расея» (1916–1918), воспроизведенный в одноименной книге (Пг., 1918; Берлин, 1921 на немецком языке, 1922 на русском языке). Около семидесяти картин и рисунков раскрывали образы России, мрачной и безысходной, тронутой вырождением, не похожей ни на православную Русь Нестерова, ни на купеческую Кустодиева, ни на сказочную Васнецова. Этот цикл произвел на современников сложное впечатление. Причину А.Толстой находил в том, что через эти полотна «глядишь в темную глубь себя, где на дне, не изжитая, глухая, спит эта лыковая тоска, эта морщина древней земли». Картина «Земля народная» по композиции напоминает монументальный фриз. Лица крестьян словно вылеплены из пластов развороченной почвы: серо-коричневый колорит, тяжелая, деформирующая линия, тягучий ритм горизонтального ряда. По многозначности обра-

зов и силе воздействия П.Щеголев сравнивал «Расею» с поэмой А.Блока «Двенадцать».

Г. увидел в революции дальнейшее разрушение основ народной жизни и осенью 1919 эмигрировал в Германию, затем жил в Париже и на юге Франции, на вилле «Бориселла» близ Ниццы. Важнейшими работами этого периода он считал картину «Лики мира. 1920–1931» и графический цикл по роману Достоевского «Братья Карамазовы». Художник много путешествовал, экспонировал свои произведения и преподавал в США, Чили, Аргентине. Депрессия, оторванность от России, неизлечимая болезнь с годами все сильнее искажали его творческий мир, придавали ему мрачность и апокалиптическую безысходность («Автопортрет», 1938). «Противоречия этого странного характера многих шокировали. Многие боялись Б.Г., считали его за какого-то опасного скандалиста. Получалась эта репутация вследствие крайней впечатлительности художника и полной зачастую невозможности его совладать с возникшими в ту минуту аффектами» (А.Бенуа). Так индивидуальная манера Г., отсутствие в его картинах логической связи между персонажами, деформация натуры и тенденциозность в экспрессии, доходящая, по словам К.Терешковича, до анекдотичности, составили неповторимый, уродливый и яркий художественный мир.

Произв.: «L'étranger». 1916. США; «Олонецкий дед». 1918. Псков; «Портрет А.М.Горького». 1926. Москва.

Соч.: Visages de Russe. Paris, 1923; Boui Boui au bord de la mer. Berlin, 1924.

Лит.: Галеева Т. Борис Григорьев. М., 1995; Терёхина В. Трансформация образа // Человек. 1994. № 5; Терёхина В. Творчество Б.Григорьева в контексте русского экспрессионизма // Борис Григорьев и художественная культура XX века. Псков, 2001.

В.Терёхина

ГРО́НСКИЙ, ЙОЗЕФ ЦИГЕР (Hronský, Jozef Cíger; 23.02.1896, Зволен, Австро-Венгрия, – 13.07.1960, Лухан, Аргентина) – словацкий прозаик, драматург, детский писатель. Родился в семье архитекторов и музыкантов. В 1910–1914 учился в венгерском королевском педагогическом училище (Левице), в дальнейшем долгие годы работал школьным учителем в разных городах Словакии. Участвовал в I мировой войне солдатом на итальянском фронте (1917). Начал печататься как поэт (стихотворение «Сирота», «Sirota», 1920) и как автор рассказов (сборники «У нас», «U nás», 1923; «Родина», «Domov», 1925). Первый роман – «Желтый дом в Клокоче» («Žltý dom v Klokoči») – вышел в 1927, за ним последовали «Пророчество доктора Станковского» («Proroctvo doktora Stankovského», 1930) и «Хлеб» («Chlieb», 1931).

Г. принадлежит к значительным словацким романистам межвоенного периода. Его многообразное творчество, адресованное читателям разных возрастов, охватывает судьбы простых людей и выдающихся личностей. Г. изображает «маленькую» жизнь в ее экзистенциальной значительности и «обычное», человеческое в гениях. Простейшее часто приобретает в его художественном мире символическое значение, охватывая земное и трансцендентное. Поэтика его ранних произведений подготовила почву для возникновения в словацкой литературе «лиризованной прозы». К экспрессионизму принято относить прежде всего те романы Г., в которых сильнее выражена проекция его собственной личности. В романе «Йозеф Мак» («Jozef Mak», 1933) речь идет о простом человеке, родившемся «в магический час утренних сумерек», внебрачном ребенке бедной вдовы; он стремится побороть судьбу, прожить полноценную жизнь, и ему удается вырастить двоих детей, своими руками выстроить дом. В замысле романа и в стилистических средствах многое соотносится с экспрессионистским творчеством, как и в более позднем гротескном романе «Писарь Грач» («Pisár Gráč», 1940), в основе которого также лежит мысль о человеческом страдании и возможности противостоять ему. Это первый ярко выраженный экспериментальный роман в словацкой литературе. Его главный герой – «маленький человек» из провинциального городка. Вой-

на разрушила привычный для него мир с устойчивой иерархией ценностей и ему не остается ничего, кроме как замкнуться в своем смятенном сознании, при этом он ведет бесконечные разговоры с умершим человеком, купцом, который отнял у него жену. В близком стилистическом ключе написан и роман «На Буквовом дворе» («Na Bukvovom dvore», 1944). В романах Г. большую роль играет тема конфликта поколений – отцов и детей, общественных групп – господ и рабов, постоянны мотивы тени, маски, насильственной смерти, гибельной тоски. Его герои – одинокие люди, ведущие борьбу сами с собой. Их самосознание находится в противоречии с их подсознанием, которое образует в этих романах самостоятельную – часто важнейшую – сюжетную линию. Герои Г. – страдают не только от одиночества, но и от страха, отчуждения, рабской зависимости (в том числе духовной); они подвергаются насилию и испытывают чувство несвободы. С экспрессионизмом писателя роднят многие смысловые и сюжетные константы и его герой – спаситель, пророк, художник (или редкостно одаренный человек), мятежник, мученик, кающийся грешник, провидец нового мира.

Г. много сил отдавал развитию словацкой культуры. С 1927 он занимал должность секретаря культурно-просветительского общества «Матица Словацкая» (с 1941 возглавлял ее). В 1935–1936 совершил поездку по местам проживания словацких эмигрантов в США (позднее описал ее в книге «Дорогами словацкой Америки», «Cesta slovenskou Amerikou», т. 1, 2, 1940). Он продолжал утверждать словацкую культуру и в годы гитлеровского протектората: с 1941 стал руководителем Словацкой Национальной библиотеки, участвовал в создании Словацкой Академии наук, при этом конфликтуя с властями. После 1945 жил в эмиграции (Австрия, Италия, позднее Аргентина), бедствовал, испробовал много разных профессий, в том числе зарабатывал на жизнь как художник (в алтаре церкви Вознесения в Лухане есть образ богоматери, написанный им). К социалистической Чехословакии относился резко отрицательно. С 1956 Г. – председатель Словацкого национального совета за рубежом, в 1957 основал зарубежную «Матицу Словацкую». Писательскую деятельность он не прерывал. В романе «Андреас Бур Майстер» («Andreas Bur Majster», написан и вышел в свет в Риме, 1947–1948, издан в Словакии в 1970) по-прежнему обнаруживаются черты экспрессионистской поэтики. По жанру это поэтическая легенда, в которой рассказывается о сыне скрипичного мастера, сироте, одаренном редким по красоте голосом. Он восстает против Бога, бросая ему высокомерные упреки, теряет все, чем владеет, но нравственно преображается и сам начинает помогать ближним. Однако люди побивают его камнями на пороге церкви. И в других своих романах Г. широко пользуется распространенными в экспрессионизме приемами и изобразительными средствами, в том числе передачей внутренних состояний с помощью метафор и символов, которые в обобщенной форме выражают идею преображения человека. Он строит образы как типизированные, надиндивидуальные и, в то же время, как проекции своего внутреннего мира. Роман «Андреас Бур Майстер» заставляет вспомнить тех немецких экспрессионистов-визионеров, которые (как Ф.Верфель*, Р.Зорге*, Э.Барлах* и др.) в своем творчестве переводили чувство протеста в новое духовное пространство личности будущего, отмеченной религиозным чувством и видением «нового человека»*.

Соч.: Najmladší Závodský. Kremnica, 1924; Kremnické povesti. Kremnica, 1925; Sedemnast a sedem mudrosti a ine rozprávky. Kremnica, 1925; Brondove rozprávky. Martin, 1932; Sedem sŕdc. Kremnica, 1934; Predavač talizmanov Liberius Gaius od Porta Collina. 1947; Pohár z bruseného skla, 1964; O svojej tvorbe. Dielo III. Bratislava, 1993.

Лит.: Matuška A. Jozef Cíger Hronský. Bratislava, 1970; Števček J. Dejiny slovenského románu. Bratislava, 1989; Matovčik A. Jozef Cíger Hronský. Životná dramá. Martin, 1995; Šmatlák S. Dejiny slovenskej literatúry II. Bratislava, 1999; Batorová M. J.C.Hronský a moderna. Mýtus a mytologia v literatúre. Bratislava, 2000.

М.Баторова

ГРО́ПИУС, ВАЛЬТЕР (Gropius, Walter, 18.05.1883, Берлин – 05.07.1969, Бостон, США) – немецкий (американский) архитектор. Родился в семье потомственных архитекторов. С 1903 по 1907 изучал архитектуру в Шарлоттенбурге (Берлин) и в Мюнхене. Дебютный проект Г. – жилые дома для сельскохозяйственных рабочих Померании – относится к 1906. В течение двух лет (1908–1910) работал ассистентом у П.Беренса в его берлинской мастерской. Первое крупное сооружение Г. – обувная фабрика «Фагус» (Альфельд, 1911–1916) – уже было первой попыткой воплотить в жизнь генеральную стратегию его деятельности: с одной стороны, подчинить архитектурную форму функции здания, с другой – обнажить структуру постройки (металлический каркас «Фагуса» сплошь обшит стеклянными панелями, которые как бы подвешены к консолям на уровне крыши). В 1911 Г. вступил в «Германский Веркбунд» («Deutsches Werkbund»), два года спустя (1913) получил золотую медаль за оформление павильона Веркбунда на Всемирной выставке в Генте (Бельгия). Параллельно с архитектурным проектированием он занимался дизайном: с начала 1913 разрабатывал «чистую форму-функцию» легкового автомобиля и спального вагона нового типа. В годы I мировой войны участвовал в военных действиях на Западном фронте. По возвращении с войны сменил Г. Ван де Вельде на посту директора Школы прикладного искусства (Kunstgewerbeschule, Веймар) и объединил ее с Высшей школой изящных искусств (Hochschule für bildende Kunst) под названием Баухауз* (1919). Революционные события заставили его проникнуться утопическими идеями реформирования принципов градостроительства, частично использованных им позднее в деятельности Баухауза. В эти годы он отдал дань экспрессионистскому экспериментированию (памятник павшим в мартовских боях, Веймар, 1923), привлек к совместной работе ряд крупнейших фигур экспрессионистского движения, в том числе, В.Кандинского*, П.Клее*, Л.Файнингера*. В первой программе Баухауза Г., не чуждаясь романтики, призывал архитекторов, скульпторов и живописцев вернуться «назад, к ремеслу». Вскоре, однако, возникли более органичные для него идеи универсальной деятельности, охватывающей все виды пластических искусств в едином пространстве рациональной эстетики и функционализма. Перед Баухаузом была поставлена задача обеспечить массовое производство дешевых предметов быта (в первую очередь – мебели) и выработать актуальные для крупных городов Германии того времени методы «индустриального строительства» жилья, основой которого Г. считал внедрение стандартных вставных архитектурных конструкций (перекрытий, крыш, стенных массивов). С помощью серийного производства он надеялся достичь полной демократизации общества, в теории он уравнивал функционализм и рационализм с «интернационализмом и социальной революцией». В 1926 Баухауз перебазировался из Веймара в Дессау, где Г. построил для него комплекс зданий (во главе с административным корпусом – стеклянным параллелепипедом, укрепленным на столбах), «демонстрирующих в своей архитектуре организацию функциональных процессов». Баухауз Дессау приобрел программное значение для мировой рационалистической архитектуры, но сам Г. остался не вполне доволен постройкой: с его точки зрения она отражала ограниченность функционализма, поскольку «ее материальная структура отвечает лишь строго определенной схеме функционирования без учета возможностей развития». Этот недостаток архитектор пытался исправить, работая вместе с режиссером Э.Пискатором над проектом здания «тотального театра» («Totaltheater», Берлин, 1928), способного допустить любую форму отношений между зрителем и зрелищем (проект остался незавершенным). Позднее Г. участвовал во многих конкурсах экспериментальных по духу проектов, часто утопических (в том числе здания театра в Харькове, 1930; Дворца Советов в Москве, 1931). Необходимый «рост гибкости» архитектуры он увязывал со сменой статической картины мира, «новой концепцией подвижно соот-

носимых ценностей». Уволившись с поста директора Баухауза (1928), Г. обратился к архитектуре жилых массивов. В сотрудничестве с М.Брейером он разработал новый «пластинообразный» тип высотного дома и прием «строчной застройки» – когда корпуса домов «высаживаются» параллельными рядами.

После прихода к власти нацистов Г. эмигрировал в Англию (1934), где в течение трех лет занимался частной архитектурной практикой в Лондоне. С 1937 он постоянно жил в США (Саут-Линкольн, штат Массачусетс) и руководил (1938–1952) архитектурным отделением в Высшей школе проектирования при Гарвардском университете. Г. во многом способствовал проникновению реалистического стиля в американскую архитектуру, где до рубежа 1920–1930-х преобладало неоклассическое направление. В то же время архитектурный стиль самого Г., особенно в 1950–1960-е (здание посольства США в Афинах, 1961, университетский комплекс в Багдаде, 1962–1968), претерпел обратное влияние американского неоклассицизма, придя таким образом в очевидное противоречие с его прежним опытом. В 1946 архитектор предпринял попытку вернуться на позиции «чистого рационализма» и создал своего рода «американский Баухауз», анонимно объединившись с группой молодых архитекторов. Однако плоды этого содружества в стилистическом отношении лишь «замутняют кристалл рационалистской идеи начала века» (А.Вуек).

Г. внес много новых импульсов в экспрессионистское движение, но в истории архитектуры он остался (наряду с Ле Корбюзье и Л.Мис ван дер Роэ) прежде всего фигурой, символизирующей технический прогресс 1920–1930-х, пионером «серийного мышления», крупнейшим теоретиком и исполнителем «социального заказа». Его формула архитектуры XX в. – «техника+функция» – по сей день не утратила своей актуальности.

Соч.: Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses. Weimar; München, 1923; Bauhausarbeiten. Dessau; München, 1930; Architektur. Wege zu einer optischen Kultur. Frankfurt a. M.; Hamburg, 1956; Apollo in der Demokratie. Gesammelte Schriften. Mainz; Berlin, 1967.

Лит.: 50 Jahre Bauhaus. Ausstellungskatalog. Stuttgart, 1968.

Ю.Логинова

ГРОС, ГЕОРГ [ДЖОРДЖ] (Grosz, George, 26.07.1893, Берлин, – 06.07.1959, Западный Берлин) – немецкий график и живописец. Родился в семье масонов. Учился в дрезденской Академии художеств (1909–1911) и в берлинской Школе прикладного искусства (1912–1916). В 1914–1915 и в 1917–1918 воевал на фронтах I мировой войны. В 1918 один из инициаторов движения «Дада» в Германии, в 1924–1932 активно участвовал в выставках революционных немецких художников.

Г. начинал как живописец в Дрездене, а с 1912 в Берлине находился под воздействием мастеров «Брюкке»*. Считая свою подготовку живописца недостаточной, он посещал также занятия в Академии Ф.Коларосси в Париже (1913) и попутно имел возможность ознакомиться с работами лидеров европейского авангарда. Экспрессионистский период в творчестве Г. по времени совпал с годами I мировой войны. В его ранних картинах («Ноктюрн» и «Улица», обе 1915) ощущаются настроение полотен Э.Л.Кирхнера* и размашистая техника письма К.Шмит-Ротлуфа*, но уже с 1916 живописец приходит к индивидуальной манере, своеобразно используя также формальные приемы живописи итальянских футуристов и художников «Дада» в передаче пространственной и ритмической структуры композиций («Авантюрист», «Der Abenteurer», 1916; «Германия – Зимняя сказка», «Deutschland, ein Wintermärchen» и «Похороны» («Посвящение Оскару Паницце»), «Begräbnis» («Widmung an Oskar Panizza»), обе 1917–1919. Специфика мироощущения молодого художника – в резком неприятии современного человеческого общества как толпы, подчиненной в своем безумии только патологическим инстинктам («Сити», «City», и «Метрополис», «Grosstadt», обе 1917–1919). В мизантропии Г. тех лет нет

места социально-критическому анализу или какой-либо альтернативной идее, и в этом он расходится не только с Ф.Марком*, но и с близкими ему О.Диксом* и Л.Майднером*, ощущавшими сходный ужас перед современностью. Близкую оценку обществу можно обнаружить и в литературных эссе Г. того времени: «Человек отвратителен. Он – животное. Он построил плохой мир, необходимо его изменить» («Вместо биографии», 1920).

Типичным для живописи Г. в 1910-х остается мозаичное использование насыщенных красного, лимонного, коричневого и черного цветов, а также предпочтение диагонали (или пересечения двух диагоналей) в качестве композиционной доминанты полотна («Авантюрист» и «Германия – Зимняя сказка»). Пространство при этом оказывается как бы спрессованным, «коллажным», то есть трудно координируемым зрительно. Картины «Сити» и «Похороны» тематически и композиционно предвещают появление фантасмагорических пророчеств Х.Грундига 1930-х, а в решении полотна «Джон – убийца женщин» («John, der Frauenmörder») узнается образный язык М.Шагала.

В 1918 Г. вступает в КПГ и становится социально ориентированным графиком-карикатуристом. Его новый стиль выглядит уже полностью свободным от стилевых признаков экспрессионизма, футуризма и дадаизма. Вполне возможно воздействие на художника в данный период мастеров социальной карикатуры Мюнхенского журнала «Симплициссимус» (Т.Хайне, Б.Пауль, Э.Орлик), однако мнение самого Г. на этот счет оказывается иным. «Я копировал “фольклорные” рисунки в писсуарах, ибо они казались мне самым прямым и лаконичным выражением очень сильных чувств. Привлекали меня и детские рисунки той же однозначностью выражения. Так постепенно я выработал тот острый, как лезвие ножа, стиль, какой необходим был для зарисовок, рожденных моим чувством неприятия людей в те годы» («Искусство в опасности», 1925). Соответственно воинствующей оказалась и новая творческая позиция Г., особенно по отношению к представителям артистической богемы Берлина конца 1910-х. «Что такое весь ваш творческий индифферентизм и ваша абстрактная болтовня о безвременье, как не смешная и бесполезная спекуляция на вечности? Ваши кисти, ваши перья должны быть оружием, – а они лишь пустые соломинки. Покиньте же ваши кельи, покончите с вашей изоляцией и проникнитесь идеями трудящегося человечества».

Самохарактеристика собственного нового стиля («острый, как лезвие ножа») отражает силу воздействия рисунков Г. на зрителя с конца 1910-х, хотя многие из них выглядят статичными. В 1918 художник был обвинен в оскорблении германской армии и даже привлечен к военно-полевому суду за публикацию своих антимилитаристских рисунков в прессе Берлина и Мюнхена. Шедеврами немецкого критического реализма послевоенного периода стали графические серии «С нами Бог», «Gott mit uns» (1920), «В тени», «Im Schatten» и «Лицо господствующего класса», «Das Gesicht der herrschenden Klasse» (обе 1921), «Разбойники», «Die Räuber» (1922), «Ecce Homo» (1923), изданные В.Херцфельде в издательстве «Малик»*. В живописи социально-критическая тема оказалась претворенной в большом полотне «Столпы общества», «Stützen der Gesellschaft» (1925–1926). В 1920-е Г. создал также ряд превосходных портретов в стиле «новой вещественности»*, в том числе портрет поэта Макса Германа-Нейссе* (1925).

В 1933 Г. эмигрировал в США, где ему было предоставлено гражданство (1938). В 1941–1942 он преподавал в Школе искусств при Колумбийском университете и активно занимался живописью, вернувшись к типично экспрессионистской манере самовыражения («Апокалиптический ландшафт», «Apokalyptische Landschaft», 1937). Контекст содержания его поздних картин эсхатологический, объяснимый чувством усталости и пессимизма художника, пережившего две мировые войны, уничтожение многих своих полотен нацистами, разочарование в марксизме, и не приемлющего

темы и методы новейшего американского искусства («Я стараюсь создавать такие же “законченные” картины, как у некоторых художников Средневековья, с которыми я чувствую больше сродства, чем с современными экспериментаторами», 1946).

В 1951 Г. совершил длительную поездку по Европе (Франция, Германия, Швейцария, Италия, Голландия); в 1954 недолго жил в Гамбурге и Берлине. В Германию вернулся незадолго до смерти, после избрания его действительным членом Академии художеств Западного Берлина (1958).

Произв.: (живопись): «Улица», «Die Straße», 1915; «Любовный недуг», «Der Liebeskranke», 1916; «Портрет поэта Макса Германа-Нейссе», «Bildnis des Dichters Max Hermann-Neiße), 1925; «Бенгальская ночь», «Bengalische Nacht», 1926; «Ноктюрн» («Ночной пейзаж»), «Nocturno», 1928; «Это я! Я всегда была здесь!», «Ich, ich war immer da!», 1942; «Яма», «Die Grube», 1946; «Домой», «Heimwärts», 1947.

Лит.: Bittner H. George Grosz. Werke. Köln, 1961; Katalog der Georg-Grosz-Ausstellung der Akademie der Künste. Westberlin; Dortmund; London, 1962–1963; Lang L. George Grosz. Berlin, 1967; George Grosz / Hg. P.K.Schuster. Berlin; New York, 1995; Георг Гросс – Виланд Херцфельде. Искусство в опасности. М.; Л., 1926; Георг Гросс. Мысли и творчество. М., 1975.

Ю.Маркин

ГРУМ, СЛАВКО (Grum, Slavko, 02.08. 1901, с. Шмартно под Литией, Словения, Австро-Венгрия, – 03.08.1949, с. Загорье у Савы, Югославия), словенский драматург, прозаик. Сын рабочего кожевенной фабрики. В школьные годы играл в любительских спектаклях. По окончании в 1919 гимназии в Ново-Месте изучал медицину в Вене, где познакомился с режиссурой М.Рейнгардта и увлекся теорией психоанализа З.Фрейда. В Вене написал первые драмы «Пьеро и Пьеретта» («Pierrot in Pierette», 1921); «Усталый занавес» («Trudni zastori», 1924); в Любляне – пьесу «Бунтовщик» («Upornik», 1927). Получив диплом врача, в 1927–1929 Г. работал в ряде люблянских больниц, выступал с лекциями по теории психоанализа. С весны 1929 и до смерти практиковал как частный врач-терапевт в с. Загорье. Медицинское образование и идеи Фрейда во многом определили тематику его творчества.

Ранние драмы Г. отмечены влиянием символизма, его переход к поэтике экспрессионизма произошел после знакомства с творчеством А.Стриндберга* и «синтетическим театром» А.Таирова*, спектакли которого он видел в Вене в 1925. Г. воспринял через сценографию русского режиссера характерный экспрессионистский прием вертикального деления сценического пространства, когда действие происходит синхронно на нескольких минисценах. Г. обращается к проблеме подсознания, душевного надрыва и несвободы современника. В его творчестве психологическая мотивация и социальная обстановка несут отпечаток неизбежности судьбы. Наиболее известна драма «Происшествие в городе Гога» («Dododek v meste Gogi», опубликована 1930, год спустя поставлена на сценах Марибора и Любляны). Главное действующее лицо драмы – Хана, дочь богатого провинциального торговца, – живет в психической зависимости от травмы, нанесенной ей когда-то приказчиком отца, изнасиловавшим ее. Она вынуждена подчиняться ему всякий раз, когда тот хочет ею обладать. Чтобы избавиться от наваждения, Хана готова убить насильника. Действие происходит в затхлой атмосфере провинциального городка, где каждый из персонажей по-своему олицетворяет испорченность и извращенность общества. Местечко Гога становится как бы отрицательным национальным символом, воплощающим саморазрушительные возможности как коллективного, так и индивидуального сознания. Ломающая стереотипы пьеса, несмотря на выраженное новаторство сценического языка, не была по достоинству оценена критикой и получила признание лишь после II мировой войны.

Соч.: Zbrano delo, I–II. Ljubljana, 1976.

Лит.: Koblar F. Slovenska dramatika. Ljubljana, 1973; Koruza J. Ekspresionistična črtica Slavka Gruma. Ljubljana, 1979; Zadravec F. Elementi slovenske moderne književnosti. Murska Sobota, 1980; Dolgan M. Grumovo pripovedništvo in ekspresioni-

zem // Primerjalna književnost. Ljubljana. 1993. № 2; Štrancar M. Učna ura z Grumovo Gogo. Ljubljana, 1995.

Н.Старикова

ГРУ́НДИГ, ГАНС (Grundig, Hans, 19.02. 1901, Дрезден – 11.09.1958, Дрезден) – немецкий художник и график. Родился в семье маляра. В 1920–1921 учился в Дрездене в Школе прикладного искусства, в 1922–1927 – в дрезденской Академии художеств (у О.Хетнера и О.Гусмана). В 1926 вступил в КПГ, в 1929 – один из лидеров дрезденского отделения Ассоциации революционных художников Германии (АССО, Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands).

Г. вошел в историю искусства XX в. как одна из ключевых фигур немецкого антифашистского искусства. Столь же очевидной представляется и его связь с экспрессионизмом. «Экспрессионизм не мог не повлиять на наше творчество, мы переняли его положительные черты: страстность, эмоциональность» («Между карнавалом и великим постом», «Zwischen Karneval und Aschermittwoch», 1957). Это мнение находит подтверждение уже в ранних городских пейзажах и портретных работах художника («Вечер у моста Марии в Дрездене», «Abend an der Marienbrücke in Dresden», 1929; «Портрет Франца Хаккеля», «Bildnis Franz Hackel», 1926–1927). Период наибольшего сближения Г. со стилистикой экспрессионизма приходится на середину 1930-х, когда он перешел на метафорический язык в трактовке современной жизни нацистской Германии. Центральной работой стал большой полиптих «Тысячелетняя империя» («Das tausendjährige Reich», 1935–1938), созданный под впечатлением от храмовых алтарей И.Босха и М.Грюневальда. В Германии подобная интерпретация была весьма распространена (живописные триптихи М.Бекмана*, О.Дикса* и Г.Эмзена, графический цикл «Страсти Христа» О.Панкока и др.), однако только Г. по силам оказалась цветовая экспрессия Грюневальда (центральная часть «Видение горящего города», «Vision der brennenden Stadt», 1936) и панорамный масштаб темы Апокалипсиса (боковые створки «Карнавал», «Karneval», 1935, и «Хаос», «Chaos», 1938), напомнивший также о полотнах П.Брейгеля-старшего. В этой работе художник достиг удачи благодаря пониманию традиции Средневековья и артистизму обращения с ней. Его художественный язык здесь не консервативен, но и не квазисовременен, как у Дикса и Бекмана: он более тактичен в модернизации стиля своих великих предшественников. И все же «Тысячелетняя империя» – несомненно, «алтарь» XX столетия; фантасмагория и эсхатологическая тема явлены в нем средствами новейшего художественного языка в контексте вселенского театра абсурда или мегаполиса, населенного умалишенными. Г., пожалуй, первым в немецком экспрессионизме использовал столь действенным способом образные средства сюрреализма: «Никто нам этого не говорил, мы действовали почти интуитивно и подсознательно искали опоры в творчестве мастеров поздней готики, художников XV века».

В те же четыре года Г. успел исполнить несколько других экспрессионистских работ: полотна «Борьба медведей и волков», «Kampf der Bären und Wölfe», 1938; «Нападение волков», «Der Angriff der Wölfe», (1936); большой цикл офортов «Животные и люди» («Tiere und Menschen», 1935–1938). В высшей степени естественным для художника был отказ от убежища в Швейцарии, где он отдыхал летом 1936, и возвращение к товарищам по АССО в Дрезден, после чего он сразу был арестован нацистами. В 1940–1944 он находился в заключении в концентрационном лагере в Заксенхаузене. В воспоминаниях о пережитом в Заксенхаузене Г. также предпочел подчеркнуто экспрессивный стиль, сравнивая сцены лагерных будней с фантасмагориями Брейгеля. Мера перенесенного им сказалась также в суровом упреке многим бывшим товарищам по АССО, согласившимся работать по заказам имперской Палаты культуры в 1930–1940-е. Лучшие послевоенные полотна Г. можно с полным правом отнести к шедеврам позднего экспрессионизма – прежде

всего, «Реквием», «Requiem» (варианты 1946 и 1948).

В последние десять лет жизни Г. много работал как художник, литератор и профессор Высшей школы изобразительного искусства в Дрездене. В Государственном Эрмитаже хранятся семь его картин, подаренные вдовой, известным графиком Л.Грундиг.

Произв.: «Безработная с сигаретной фабрики», «Arbeitslose Zigarettenarbeiterin», 1925; «Любовники», «Liebespaar», 1925; «Портрет танцовщицы Доры Хойер», «Bildnis der Tänzerin Dore Hoyer», 1935; «Прощание», «Abschied», 1930-е; «Осень», «Herbst», 1947; «Реквием» («Жертвам фашизма»), «Requiem» («Den Opfern des Faschismus»), около 1948; Графика: иллюстрации к стихам Ф.Вийона, 1936–1938, рисунки пером.

Лит.: Zwischen Karneval und Aschermittwoch. Berlin, 1957; Grundig H. Künstlerbriefe aus den Jahren 1926 bis 1957. Rudolstadt, 1986; Ганс Грундиг. Между карнавалом и великим постом. Воспоминания художника. М., 1963; Зернов Б. Выставка произведений Л.Грундиг и Г.Грундига. Государственный Эрмитаж. Л., 1959; Либман М.Я. Ганс Грундиг. М., 1974.

Ю.Маркин

ГРУШО́ВСКИЙ, ЯН (Hrušovský, Jan, 04.02.1892, Нове Место над Вагом, Австро-Венгрия – 07.03.1975, Братислава, Чехословакия) – словацкий писатель, критик, журналист. Родился в семье адвоката. Окончил торговое училище, работал банковским клерком, бухгалтером. Сотрудничал в редакциях ряда газет и журналов (в Кошице и Мартине), после двух лет учения в Италии (1920–1921) – корреспондент при чехословацком посольстве в Риме. В 1921–1924 – редактор братиславской газеты «Словенски денник» («Slovenský denník», «Словацкая газета»), с 1925 по 1941 – газеты «Словенска политика» («Slovenská politika», «Словацкая политика») в Братиславе и Жилине (в 1939–1941 – главный редактор). В 1941–1944 – служащий Управления пропаганды; с 1946 по 1956 – редактор журнала «Слобода» («Sloboda», «Свобода»).

Начав с публикаций фельетонов, статей, небольших рассказов и жанровых зарисовок из жизни студенчества и ремесленников, Г. приобрел известность книгой «Из времен мировой войны» («Zo svetovej vojny», 1919), которая написана в манере, тяготеющей к экспрессионизму. Книга насыщена острой критикой милитаризма, контрастами трагического и абсурдного, вниманием к «пограничным» зонам человеческого сознания. Отзвуки экспрессионизма ощущаются в сборниках рассказов «Мадонна Помпилия» («Pompiliova Madona», 1923), «Домовой и другие рассказы» («Zmok a iné poviedky», 1925), «Долороса» («Dolorosa», 1925), сюжеты которых основаны главным образом на воспоминаниях о детстве и годах, прожитых в Италии. Роман «Мужчина с протезом» («Muž s protézou», 1925), написанный в форме дневниковых записей офицера, ожидающего отправки на фронт, вошел в словацкую литературу как «проявление чисто экспрессионистского субъективизма» (Я.Штевчек). Ощущение изолированности, какое испытывает «человек с протезом вместо сердца», чувство ужаса, внушаемого обществом, где «все рушится и исчезает», спор духа и тела, мотивы демонизма, власти роковых сил и смерти, в той или иной степени будут варьироваться в последующем творчестве писателя, в частности, в романе «Петр Павел на пороге нового мира» («Petr Pavel na prahu nového sveta», 1930), посвященном событиям конца I мировой войны на австрийско-итальянском фронте. С этой войной связаны также роман «Франц Фердинанд» («František Ferdinand», 1935), документально-художественное повествование «Заговор против мира» («Sprisahanie proti svetu», 1942), роман «Катастрофа» («Pohroma», 1962). Г. известен и как автор произведений исторического и детективно-приключенческого жанра («Яношик», «Jánošík», 1933; «Призрак», «Prízrak», 1941; «Поход Ракоци», «Rákócziho pochod», 1968). Проблемам современной жизни Словакии посвящен роман «Два железных двора» («Dva železné dvory», 1938). В сборниках новелл «Карьера» («Kariéra», 1961), «Причудливые рассказы» («Rozmarne poviedky», 1974) наряду с традиционными для автора мотивами находит свое место проблематика, связанная с

осуждением социального произвола фашизма. Традиция экспрессионистической прозы получила отзвук в книгах-воспоминаниях о существовании беднейших слоев словацкого народа «Старый Мартин в жизни общества и людей» («Starý Martin v živote a l'ud'och», 1947) и «Это случилось в нашем городке» («Stalo sa v našom mestečku», 1957), в книге рассказов «Волшебный ключ» («Čarovný kl'uč», 1966).

Соч.: Búrka nad Devínom. 1936; Verný hrdina. 1936; Neuveritelný pripad dr. Gallusa. 1938; Umelci a bohémi. 1963; Javorový generál. 1968; Ruže a trón. 1969; Povest' o dvoch železných dvoroch. 1972; Prípad poručníka Seeborna. 1976.

Лит.: Gregorec J. Výboje prózy. Bratislava, 1962; Truhlář B. Literárny profil Jána Hrušovského // Slovenská literatura. 1972; Okáli D. Výboje a súboje. Bratislava, 1973; Petrík V. Hodnoty a podnety. Bratislava, 1980; Števček J. Dejiny slovenského romanu. Bratislava, 1989.

Р.Филипчикова

ГРЭМ (ГРЭХЕМ), **МАРТА** (Graham, Martha, 21.05.1894, Аллегейни, Пенсильвания – 01.04.1991, Нью-Йорк) – американская танцовщица, хореограф, теоретик танца. Дочь врача-психиатра. В 1914 начала обучение драматическому искусству и танцу в колледже в Лос-Анджелесе, в 1916 продолжила занятия в школе американских танцовщиков Р.Сен-Дени и Т.Шоуна, выступала в труппе «Денишоун» («Denishown»). Не удовлетворенная их установкой на экзотические, «ориентальные» стилизации, Г. задумала создать собственное направление современного танца. Характер ее поисков, вписывавшихся в атмосферу экспериментов 1920–1930-х, определяло, с одной стороны, наследие господствовавшего в семье пуританства, с другой – развитие науки, особенно психологии.

На творчество Г. оказали воздействие основоположница свободного танца А.Дункан, мастера различных школ танца модерн, прежде всего М.Вигман, одна из главных представительниц экспрессионизма в танце, чьи работы Г. изучала по описаниям и фотографиям (ее выступления она увидела лишь в 1932 во время гастролей Вигман в США). Сильное влияние на Г. оказал композитор Л.Хорст, до конца 1940-х фактический музыкальный руководитель труппы, написавший музыку для ряда ее постановок. Впоследствии Г. сама заказывала музыку, в том числе таким крупнейшим американским композиторам как А.Копленд, С.Барбер, У.Шумен и др.

Г. понимала танец как средство самопостижения, воплощение в пластике и динамике мотивов поведения людей, выявление через движение эмоциональных импульсов, сферы подсознательного. Она определяла природу танца как смену усилия и расслабления. При этом, в отличие от классического балета, Г. обнажала момент усилия, подчеркивая бунтарский дух, непреклонность воли, отвергала традиционные приемы композиции, использование элементов классического танца, внешних эффектов, костюма, красочных декораций, сказочных и романтических сюжетов и т.п. Ее концерты сопровождались современной музыкой (с 1930-х, по преимуществу, американской), ценимой тогда лишь знатоками.

В творчестве Г. выделяются три периода. Первый – становление стиля, начиная с ухода из труппы «Денишоун» (1923), до конца 1930-х. Это было также время ее наибольшего сближения с экспрессионизмом, выработки особой техники и создания собственной танцевальной лексики. Новаторство танцовщицы принимало резкие, воинствующие формы. Присущий ее постановкам аскетизм проявлялся во всех элементах постановки, которые она придумывала сама, – в оформлении, партитуре света, эскизах костюмов: темное трикотажное платье не обнажало, а скрывало тело, однако передавало скульптурность форм, тяготение плотной массы к земле, утверждая себя не в отрыве от нее, не в полете, а в упорном, требующем подчеркнутого усилия сопротивлении. Балеты Г. по большей части представляли собой небольшие номера для солистки (эту партию исполняла она сама) или группы танцовщиц: «Бунт» на музыку А.Онеггера (1927), «Поэмы 1917 года» («Песни в тылу», «Танец смерти») на музыку Л.Орнстейна (1928), «Еретичка», музыка народная (1929), «Четы-

ре неискренности» на музыку С.Прокофьева (1929), «Плач» на музыку З.Кодая (1930), «Фронтир» на музыку Л.Хорста (1935) и др. Они даже тематически перекликались с экспрессионистским театром, который постоянно обращался к темам войны и насилия, бунта против несвободы. В «Первобытной мистерии» на музыку Л.Хорста (1931), одной из вершин творчества Г., присущий ей иконоборческий пафос соединяется с поисками тайного смысла, мистического единства мира, открывшегося ей в танцах, ритуалах и жизни индейцев – и впоследствии она неоднократно обращалась к их духовному опыту и пластике. Настаивая на связи танца с современной жизнью, Г. откликалась на актуальные события, например, в постановках, посвященных Гражданской войне в Испании. Однако претворение в танце слишком конкретных реалий не отвечало природе дарования Г. К числу несомненных удач относится завершивший первый период «Американский документ» на музыку Р.Грина (1938), в котором чтение библейских текстов и важнейших документов американской истории придало действию, наряду с драматизмом, монументальность, что отвечало поэтике экспрессионизма, ставившего целью активное воздействие на аудиторию.

Постановка балета «Каждая душа – цирк» на музыку П.Нордхоффа (1939) обозначила начало второго периода в творчестве Г.-хореографа. Обращение к традиционным театральным формам и театральности структурно обогатили и усложнили ее постановки: в состав труппы впервые вошли танцовщики, дуэты дополнили взаимодействие ансамбля и солистки. С Г. начали активно сотрудничать скульптор И.Ногучи, художники А.Лаутерер, Р.Тер-Арутюнян, Дж.Розенталь и др. Связь с экспрессионизмом сохранялась в обостренном рисунке танца и пластики, в исполненной драматизма динамике, в пристальном внимании к эмоциональным состояниям персонажей, постигающих несказанное сквозь оболочку повседневности. В этом ключе Г. осуществила ряд выдающихся постановок: «El Penitente» («Кающийся») на музыку Л.Хорста (1940); «Послание в мир», посвященное Э.Дикинсон (с чтением ее стихов, 1940) и «Смерти и входы» (посвящен сестрам Бронте, 1943), оба на музыку Х.Джонсона; «Панч и Джуди» на музыку Р.Макбрайда (1941); «Аппалачская весна» на музыку А.Копленда (1944); «Пещера сердца» на музыку С.Барбера (1946); «С вестью в лабиринт» на музыку Дж.К.Менотти (1947).

В третий, наиболее длительный период, с конца 1940-х, творчество Г., оставившей в 1969 сцену, оформилось в принципиально новом типе представления, так называемой «хореодрамы». В этой синтетической форме, соединившей танец, пение, декламацию, оформление и т.д., доминирует драматическое начало, особо подчеркиваемое пластикой и жестом. В постановках Г., чаще всего по античным или библейским мотивам, фокус сосредоточивался на психологии персонажей, поданной в обобщенном, символико-аллегорическом ключе, в чем, наряду со стилистикой танца, проявлялась связь с экспрессионизмом. Через индивидуальное душевное состояние героинь Г. стремилась выйти за пределы личности – к обобщению, к архетипу, придавая целому универсально-метафорическое звучание, масштабность и высоту подлинной трагедии. Эти черты отчетливо проявились в балетах: «Ночное путешествие» на музыку У.Шумена (1947) по мотивам мифа об Эдипе; «Развлечение ангелов» (1948) и «Триумф святой Иоанны» (1951, вторая редакция, «Диалог с серафимом», 1955), оба на музыку Н.Делло Хойо; «Юдифь» на музыку У.Шумена (1950); «Клитемнестра» (1958) и «Еще одна яркая ночь» (по мотивам истории Клеопатры, 1961), обе на музыку Х.Эль-Дабха; «Федра» на музыку Р.Стэрера (1962) и др.

Всего Г. осуществила около двухсот постановок. Исполняемые и доныне, они считаются классикой. Творчество Г. непосредственно и через ее учеников – М.Каннингема, П.Тэйлора, Т.Тарп, Г.Тетли, Э.Эйли, Дж.Батлера – оказало большое влияние на развитие свободного танца и балета в США. В программы многих балетных коллективов ныне включено обучение по системе Г. В ее классе занимались такие балетные танцов-

щики, как М.Фонтейн, Р.Нуреев, М.Барышников, и драматические актеры – Б.Дэвис, Г.Пек, Э.Уоллах и др.

Лит.: McDonagh D. Martha Graham. A Biography. New York, 1973; Terry W. Frontiers of Dance: The Life of Martha Graham. New York, 1975; Graham M. Bloody Memory. New York, 1991.

М.Коренева

ГУБЛЕР, ЭДУАРД (Gubler, Eduard, 27.03.1891, Цюрих – 18.05.1971, Цюрих) – швейцарский художник и график, брат скульптора Эрнста и живописца Макса Гублеров. Отец был художником-декоратором и реставратором настенной живописи. В 1913–1916 Г. учился рисунку и графике в Мюнхене, с 1916 жил и работал в Цюрихе. Начинал как пейзажист в русле импрессионизма, но в годы I мировой войны стал писать в духе немецких экспрессионистов. На военные годы приходится его дружба со швейцарским поэтом-экспрессионистом К.Штаммом* (позже он издал произведения рано скончавшегося поэта со своими иллюстрациями, оставил также несколько портретов К.Штамма – гравюры по дереву, масло, рисунки). В творчество Г. этих лет входит религиозная тематика, он ищет способы передачи страданий человека, мгновений наивысшего напряжения чувств, экстатического порыва. Картина «В кафе» («Im Kafe», 1916) изображает Штамма в цюрихском кафе «Одеон», излюбленном месте встреч художников-авангардистов; для передачи состояния внутренней тревоги и растерянности Г. использует характерные для живописи экспрессионизма резкие цветовые контрасты (желтая и зеленая краски), прибегает к нарушению перспективы и деформации контуров тела.

После войны Г. обращается к более спокойной манере письма, отказывается от темных красок и мрачных тонов, все чаще создает идиллические пейзажи («Пастух и овцы», «Hirt mit Schafen»; «Семейный портрет», «Familienbild»; «Мать и дитя», «Mutter und Kind»). В его позднем творчестве можно обнаружить стилевые приметы конструктивизма, «новой деловитости»*, «магического реализма»*, он пишет мягкие, насыщенные воздухом композиции, создает многочисленные зарисовки и натюрморты. Следов увлечения экспрессионизмом практически не осталось. Теперь «все его творчество – натюрморт в буквальном смысле слова» (Р.Фрауэнфельдер). Начиная с 1911 Г. регулярно выставлялся в Художественной галерее Цюриха «Кунстхаус», его работы находятся в музеях многих других городов Швейцарии.

Лит.: Reinhart G., Fink P. Selbstbildnisse schweizerischer Künstler der Gegenwart. Zürich, 1918; Jedlicka G. E.Gubler // Galerie und Sammler. Zürich, 1941.

В.Седельник

ГУЛЁВИЧ, ВИТОЛЬД (Hulewicz, Witold, псевдоним Ольвид, Olwid, 26.11.1895, Костянки – 12.06.1941, Пальмиры под Варшавой) – польский поэт, переводчик, публицист. Из многодетной семьи помещика-предпринимателя. Младший брат Е.Гулевича*. В 1914–1918 солдат германской армии; писать начал на фронте. Первую книгу стихов – «Пламя в горсти» («Płomień w garści», 1921) – составили фрагментарные военные зарисовки. В 1919 участвовал в Великопольском восстании. В 1916 совместно с братьями – Богданом и Ежи Гулевичами – учредил кооперативное издательство «Остоя» («Ostoja», «Опора»). В 1917 – один из основателей познанской группы экспрессионистов. В 1918–1921 – издатель и сотрудник журнала «Здруй»*, после его закрытия – литературный редактор ежемесячника «Ведза технична» («Wiedza techniczna», «Техническое знание»). В 1921 изучал филологию и историю музыки в Познанском университете. В 1922 при участии Г. в Варшаве учреждено книгоиздательство «Гулевич и Пашковский» (1922–1924), где в частности, печатались его переводы. В 1923–1924 продолжал учебу в Париже. С 1925 жил в Вильно, директор программ местной радиостанции, председатель отделения писательского союза, основатель литературного кабаре «Сморгония» («Smorgonia»). В 1925–1926 – редактор газеты «Тыгодник виленьски» («Tygodnik wileński», «Виленский еже-

недельник»), в 1926–1927 – литературный руководитель театра «Редут» («Reduta»). Его сборник «Инструментальные сонеты» («Sonety instrumentalne», 1928) вобрал в себя описательно-декларативные классицистические стихотворения о музыке, посвящения композиторам. «Королевский плач» («Tren królewski», 1929) и «Город под тучами» («Miasto pod chmurami», 1931) – лирико-патетические дневники. В 1930-е заместитель председателя Союза польских литераторов. В 1934–1939 заведовал литературным отделом Польского радио в Варшаве, был инициатором цикла «Театр воображения» («Teatr wyobraźni»), автором многочисленных постановок и литературно-музыкальных передач. Г. – автор биографического романа о Бетховене «Божий странник» («Przybłęda boży», 1927), популярной монографии «Станислав Монюшко, король польской песни» («Stanisław Moniuszko, król pieśni polskiej», 1933), повести для детей о Виленском крае «Гнездо железного волка» («Gniazdo żelaznego wilka»), а также эссе об искусстве перевода «Польский Фауст» («Polski Faust», 1926) и о радиотеатре «Театр воображения» («Teatr wyobraźni», 1935). Переводил афоризмы Гете, поэзию П.Валери, Р.Тагора, поэзию и прозу Р.М.Рильке (с которым поддерживал переписку). В переводе Г. вышла трагедия Г. фон Клейста «Пантесилея», проза Т.Манна («Королевское высочество») и М.Брода* («Тихо Браге»), трактат О.Вейнингера «Гений, любовь и преступление». Он неоднократно получал премии и государственные награды. В первые дни гитлеровского нашествия выступал по радио с патриотическими воззваниями. В период нацистской оккупации, в 1939–1940, служа в варшавском магистрате, занимался подпольной деятельностью, в частности – писал спецпропагандистские листовки для солдат рейха и издавал газету «Польска жие» («Polska żyje», «Польша жива!»). 2 сентября 1940 вместе с братом Е.Гулевичем арестован гестапо. Казнен.

Лит.: Kasztelowisz W.H. Olwid // Tragicy doby bez kształtu. W., 1933; Kozikowski E. Witold Hulewicz // Więcej prawdy niż plotki. W., 1961; Hulewicz B. Wielkie wczoraj w małym kręgu. W., 1968; Bartoszewska I. Witold Hulewicz // Acta Universitatis Lodziensis. 1988. Z. 21; Hulewicz-Feillowa A. Rodem z Kościanek. Kraków, 1988; Bartoszewska I. W.Hulewicz. Łódź, 1995; Karas A. Miał zbudować wieże: Życie W. Hulewicza. W., 2003; Karaś A. Der Pole, der auch Deutscher war Das geteilte Leben des W.Hulewicz. Osnabruck, W., 2004.

А.Базилевский

ГУЛЕ́ВИЧ, ЕЖИ (Hulewicz, Jerzy, 04.07.1886, Костянки – 01.07.1941, Варшава) – польский драматург, прозаик, художник, издатель. Из семьи помещика-предпринимателя. Брат В.Гулевича*. Организатор и, наряду с Я.Стуром* и А.Бедерским*, ведущий теоретик польского экспрессионизма. Был отчислен из гимназии в Тшемешне за участие в тайном патриотическом кружке; выпускник гимназии во Львове. Учился на филологическом факультете Ягеллонского университета, в 1906 окончил краковскую Академию художеств. В 1907–1910 изучал живопись в Париже, позднее графику в Мюнхене; с 1907 выставлялся в Польше и за границей. Литературный дебют – «Эстетические очерки» («Szkice estetyczne», 1910). Благодаря разносторонним талантам и широте интересов стал одним из главных деятелей культуры в Познани. Вместе с братьями Богданом и Витольдом создал кооперативное издательство художников и поэтов «Остоя» («Ostoja», «Опора», 1916–1922). С 1916 дружен со С.Пшибышевским*. Был редактором и художественным руководителем журнала «Здруй»*, членом группы «Бунт»*, участвовал в выставках формистов. Свое имение Костянки превратил в штаб-квартиру экспрессионистского движения.

Задачу нового искусства Г. видел в духовном возрождении человечества, эстетике стремился дать мистическое обоснование, отождествляя теософскую доктрину с мировоззренческой основой экспрессионизма. Суть нового искусства формулировал как «взгляд изнутри», синтезирующее постижение «глубин» (вступление к антологии польского экспрессионизма «Заря эпохи», «Brzask epoki», 1920). Его программные теоретические тексты – буддийский диалог-притча «Самскара» («Samskara», 1918) и

философский комментарий к Евангелию от Иоанна «Ego eimi» («Аз есмь», 1921) – апология вечного становления («Бог не сотворил мир, а творит его»). «Работники духа» – противостоящая «культу материи» «горстка зрячих», чей голос «тонет в шуме мировой биржи», однако она еще может предотвратить «окончательное бешенство материи, явленное в кровавой революции» («Spiritus resurgens», 1920). В художественных произведениях нередко подменял непосредственную образную экспрессию профетическим теоретизированием. В романе «Кратеры» («Kratery», 1924) жизнь человека показана как борьба с «псом» в самом себе, драматическое «высвобождение Бога из зверя». Роман «История Утана» («Dzieje Utana», 1928) повествует об обратном процессе – генетическом эксперименте по созданию зверочеловека. Противоборство звериного и «ангельского» начал в душе человеческой – центральная проблема и других романов Г. («Дочь Оксюморона», «Córa Oxymorona», 1936; «Ненастье», «Szaruga», 1937; «Черная волна», «Czarna fala», 1938), а также его архаически-стилизованных мистериальных драм («Каин», «Kain», 1920; «Клятва земли», «Śluby ziemi»; «Болеслав Смелый», «Bolesław Śmiały», 1921; «Приданое», «Wiano», 1921; «Аруна», «Aruna», 1922; «Йоахим Ахим», «Joachim Achim», 1922). Ему принадлежит полный перевод «Фауста» Гёте на польский язык.

Изобразительные работы Г. – в основном гравюры на дереве и металле: портреты, обнаженная натура, видения фантастических существ, символические и абстрактные композиции (нередки подражания В.Кандинскому*, Ф.Марку*, Э.Хеккелю*). Часть из них (книжные заставки, виньетки, иллюстрации, экслибрисы) выполнена в сецессионной манере; другие, вдохновленные кубизмом и футуризмом, – насыщены динамическими ритмами косых линий, острыми контрастами и деформациями, повторами выразительных элементов. Нарочито огрубленная форма графики Г. подчинена императиву спонтанной экспрессии. Издал «Генезис из духа» Ю.Словацкого со своими иллюстрациями (1918).

После банкротства журнала «Здруй» и продажи родового имения за долги, с 1925 работал управляющим в поместьях на Волыни. В 1937 основал товарищество «Молодой театр» («Młody teatr»), частную художественную школу. В 1937–1939 редактировал литературный отдел в варшавской газете «Курьер поранны» («Kurier poranny», «Утренний курьер»). Во время гитлеровской оккупации участвовал в издании подпольной прессы. 2 сентября 1940 вместе с братом В.Гулевичем арестован гестапо. Казнен. Большая часть рукописей и изобразительных работ Е.Гулевича погибла во время Варшавского восстания.

Лит.: [Спец. N] Die Aktion. 1918. № 35–36; Papée S. Teatr ekspresjonistyczny J.Hulewicza // Papée S. Kwiaty na ugorze. Poznań, 1929; Helsztyński S. [J.Hulewicz] // Helsztynski S. Przybyszewski. Kraków, 1958; Udalska E. Ekspresjonizm dramatów Jerzego Hulewicza // Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego. Wrocław, 1992.

А.Базилевский

ГЮТЕРСЛО, АЛЬБЕРТ ПАРИС (Gütersloh, Albert Paris, псевдоним; настоящие имя и фамилия Китрайбер, Альберт Конрад, Kiehtreiber, Albert Konrad, 05.02.1887, Вена, Австро-Венгрия – 16.05.1973, Баден близ Вены, Австрия) – австрийский художник, актер, писатель, издатель, эссеист. Родом из мелкобуржуазной семьи; учился в католических монастырских школах, собираясь стать священником; затем получил актерскую подготовку и в 1906–1911 играл (под псевдонимом Альберт Маттеус, Albert Mattháus) в театрах Вены, Мюнхена и Берлина (у М.Рейнгардта), работал режиссером, обучался художественным ремеслам и живописи в Вене (у Г.Климта) и в Париже в 1912 (у М.Дени); участвовал в художественных выставках с 1909. В 1914 Г. пошел на фронт добровольцем, после тяжелого заболевания работал в военном пресс-центре, познакомился с Г. фон Гофмансталем, Р.Музилем, Х.Баром и Х. фон Додерером.

В историю австрийского экспрессионизма Г. вошел прежде всего как автор одного из первых экспрессионистских романов «Танцующая дура» («Die tanzende Tö-

rin», 1909, опубликован в 1911, доработанное издание 1913). Основной сюжет романа разыгрывается в литературно-художественных салонах, затем в богемной среде Вены, куда попадает восемнадцатилетняя Рут, дочь богатого берлинца, испытывающая пределы своей эротической власти над мужчинами, но не отдаваясь им. Рут «сублимирует» свою сексуальность в чувственные беседы, хотя втайне ждет, что найдется мужчина, который влюбится в нее всерьез, отбросив всякие салонные игры. Но этого не происходит, и ложь извращенных (то есть подавленных) сексуальных вожделений «торжествует до конца романа, а вместе с ней и лживая девственность, поскольку она относится лишь к чисто физическому аспекту проблемы» (Х.Ленерт). В образе Рут (ее прототипом была американская танцовщица Рут Деннис, пользовавшаяся большой популярностью в Европе и особенно в Вене в начале XX в.) Г. отвергает декадентское искусство конца XIX в., развенчивая в том числе и югендстиль, которому он и сам был во многом обязан как художник. Герои романа знают Ницше и Вайнингера, Фрейда и Метерлинка, Родена, Рильке и Кокошку*. С экспрессионизмом роман связывает перенасыщенный метафорами образный язык и проступающее сквозь критику современного общества и его культуры стремление прорваться к очеловеченной, чувственно раскрепощенной жизни. В качестве духовного проводника Г. предлагает возрожденную веру в Бога (обновленный католицизм). Роман был высоко оценен Ф.Пфемфертом* в журнале «Акцион»*, хотя не нашел широкого отклика у читателя. В 1918–1919 Г. издавал совместно с Францем Бляйем журнал «Реттунг»*, в котором наглядно выразилась сущность экспрессионистского «активизма» в его австрийской разновидности: резкая критика буржуазного общества, его моральных норм и институтов, абстрактные призывы к духовному «прорыву» во внебуржуазное будущее – и в то же время решительное неприятие конкретных революционных действий. Журнал «последовательно проводил пацифистскую, антибуржуазную программу, призывавшую к обновлению христианства и очеловечиванию пролетариата» (А.Валлас).

В последующем литературном творчестве Г. связи с экспрессионизмом постепенно ослабевают, но не утрачиваются совершенно; их можно выявить опосредованно как сверхзадачу автора – «прохождение через неизведанную заросль человеческой души» из авторского послесловия к роману «Легендарная личность», «Eine sagenhafte Figur», 1946. В этом же ключ к таким романам как «Лжец среди граждан» («Der Lugner unter Burgern», 1913–1915, опубликован 1922); «Innozenz, или Смысл и проклятие невинности» («Innozenz oder Sinn und Fluch der Unschuld», 1914, опубликован 1922; премия Т.Фонтане); «Солнце и Луна. Исторический роман из современности» («Sonne und Mond. Ein historischer Roman aus der Gegenwart», 1962), и др., а также к рассказам, эссе, мемуарам. Сюжет и фабула начинают играть в прозе Г. не только второстепенную, но сугубо фиктивную роль, основой действия становится художественный язык, который – словно бы совершенно независимо от автора – диктует свои собственные условия и сюжетные повороты, из причудливой мозаики которых возникает необычайно емкая картина духовной реальности Австрии первой половины XX в.

Своеобразие места Г. в австрийском экспрессионизме определяется тем, что его мировоззренческие и эстетические установки уже в относительно ранние годы подразумевали преодоление экспрессионизма как эстетического «бунта» и предлагали свой, оригинальный, вариант трансформации экспрессионистских новаций в последующую эпоху (эссе «Истолкование экспрессионизма. По поводу 49-й выставки венского Сецессиона», «Deutung des Expressionismus. Anlässlich der 49. Ausstellung der Wiener Secession», 1918). Исходя из своего понимания пережившего I мировую войну общества, основанного на «фанатической дружбе различий и на немыслимо возросшей интенсивности жизни», Г. полагал, что экспрессионизм призван выразить противоречивую сущность этого общества новыми художественными средствами, позволяющими

преодолеть распад художественной формы, связанный с распадом внутренней цельности и самоидентичности личности. Г. принимал «новое общество» как неизбежную данность и разрабатывал «движущуюся поэтику», которая должна была отразить неустойчивость жизни и самой человеческой личности с помощью неустойчивости формы, непрерывно разрушаемой и снова воссоздаваемой. Основная роль в «движущейся поэтике» отводится языку, который из средства воплощения сюжета становится главным «распорядителем», диктующим сюжет. С помощью подобной поэтики сюжет и картина мира становятся по существу статичными, сам же язык обретает динамику и подвижность. Эстетические и художественные поиски Г. во многом предваряли дальнейшие пути австрийской литературы: Х. фон Додерер считал его своим учителем («Der Fall Gutersloh», 1930). В дальнейшем на первый план в творчестве Г. снова выходит живопись. Он подолгу жил на юге Франции, дважды получал в Париже художественные премии, в 1929 стал профессором Академии изобразительных искусств в Вене, откуда был уволен нацистами в 1938, но снова принял эту должность после II мировой войны, а в 1953–1955 был ее ректором. В живописи он был «духовным отцом Венской школы фантастического реализма» (А.Брауэр, Е.Фукс, В.Хуттер, А.Лемден), поздней австрийской разновидности сюрреализма.

В литературе Г. стал покровителем Венской группы писателей-авангардистов (Ф.Ахляйтнер, Х.К.Артман, К.Байер, Г.Рюм, О.Винер). В 1952 он получил Государственную премию Австрии (Grosser Osterreichischer Staatspreis) за достижения в изобразительном искусстве; в 1962 – за достижения в области литературы.

Соч.: Paradiese der Liebe. Aus unveröffentlichten Schriften. Wien, 1972; Beispiele. Schriften zur Kunst. Wien; München, 1977; Heimito von Doderer – Albert Paris Gutersloh. Briefwechsel 1928–1962. München, 1986.

Лит.: A.P.Gütersloh. Autor und Werk / Hg. H.R.Hutter. München, 1962; Trommler F. Roman und Wirklichkeit. Eine Ortsbestimmung am Beispiel von Musil, Broch, Roth, Doderer und Gütersloh. 1966; Thurner F. A.P.Gütersloh. Studien zu seinem Romanwerk. Bern, 1970; Allegorie und Eros. Texte von und über A.P.Gutersloh / Hg. J.Adler. München; Zürich, 1986; Storch U. Zwischen den Worten liegen alle anderen Künste (Diss.). Wien, 1995.

А.Гугнин

Д

ДАДАИЗМ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Генетическая близость дадаизма и экспрессионизма обусловлена и причинами, их породившими, и временем их активного бытования, и тем, что одни и те же художники нередко были связаны с обоими направлениями. Различия сказываются в основном в импульсах Д. и Э. и последующих оценках этих направлений: Д. нередко воспринимался не более как курьезный факт в истории европейской литературы и искусства, как «тупик», в то время как за Э. никогда не отрицалась его роль в истории культуры.

Д. зародился в Цюрихе в 1916, когда Х.Балль* основал «Кабаре Вольтер»*, и, формально говоря, закончил свое существование в 1922. Помимо Цюриха, активность дадаисты проявляли в Женеве, Париже, Берлине, Нью-Йорке, в Голландии, причем повсюду характер течения был разным. Объединяло дадаистов вызывающее отрицание существующего порядка вещей, подчеркнутое игровое начало («искусство не серьезно»), нескрываемая насмешка над разумом, логикой и эстетическими законами. Д. был реакцией не только на ужасы войны (каковым был, в значительной мере, и экспрессионизм), но и, в широком смысле, на чрезмерную рассудочность современной культуры, на интеллектуализм. Искусство для дадаистов – глубокое душевное переживание и жизненное «приключение»; грубость в их

понимании подлиннее нежности, оскорбление действеннее факта, уродливое реальнее прекрасного.

В инфантильных дразнилках, в бесшабашном отчаянии человека искусства, ощутившего пропасть между собой и государством, обществом, религией, моралью, в его неодолимом желании «эпатировать буржуа» выразилось активное неприятие войны и традиционных ценностей обанкротившейся цивилизации. Нахлынувшие в нейтральную Швейцарию эмигранты из воюющих стран Европы не принимали, как и экспрессионисты, «искусства для искусства», воспевания возвышенного и прекрасного посреди разгула уродливого и низменного; но они еще и высмеивали все, что отрицали. «То, что мы зовем дадаизмом, есть шутовская игра с “ничто”, оберткой высших вопросов» (Х.Балль). Балль был генератором дадаистских идей, режиссером и актером дадаистских представлений. Его друзьями и единомышленниками стали М.Янко, Х.Арп, Ф.Глаузер (единственный швейцарец в кругу дадаистов), Т.Тцара и др. На стенах «Кабаре Вольтер» висели работы Пикассо, Модильяни, Кандинского*, Клее*, Явленского*, Леже, Матисса. Тех, кто подписал первый, берлинский, манифест Д., не устраивала половинчатость, по их мнению, Э.; им было недостаточно интеллектуального протеста журнала «Акцион»* («Разве экспрессионизм оправдал наши ожидания такого искусства, которое бы защищало наши насущнейшие права? Нет! Нет! Нет!»). Дада в представлении его основателей – это сама жизнь, грубая, необузданная, не скованная моральными, политическими и прочими запретами. Из обломков содержательных блоков старого искусства они хотели создать нечто совершенно новое, непосредственное и естественное. Это был «лихорадочный возглас совести, смутно предчувствующей беду, предостерегающей, впавшей в отчаяние» (В.Феркауф).

Дадаизм отвергал с порога все «измы» авангардистского искусства как недостаточно революционные, отвергал не только экспрессионизм, но и кубизм, футуризм, видя в них чисто формальные проявления вырождающегося антинатурализма. При этом дадаисты, особенно в изобразительном искусстве, нередко пользовались формальными приемами предшественников, вырывая их из содержательного контекста. В живописи дадаистов легко найти следы влияния Пикассо, Брака, Татлина, Кандинского. И все же дада – родное дитя экспрессионизма, правда, дитя непослушное, непокорное, невоспитанное. Дадаизм, по сравнению с экспрессионизмом, еще ближе подводил человека к докультурному, доцивилизационному состоянию, когда его поведение определялось простейшими инстинктами. («Лучший способ самозащиты – превзойти себя в наивности и детскости». – Х.Балль.) Отсюда и тот смысл, какой вкладывался в понятие «дада» – детский лепет, нечто неосознанное, примитивное. Согласно дадаистам, в слове «дада» не следует искать конкретного значения, каждый понимает его так, как ему кажется правильным.

Для дадаистов, как позднее для сюрреалистов, важнее был процесс творчества, а не его результат (Р.Хюльзенбек: «Решающее значение имеет вулкан, а не застывшая лава, символотворящая сила, а не утвердившийся символ, этическая воля, а не условная мораль, отдельный человек в массе, а не масса вокруг отдельного человека»). Как и Э., отрицавший его Д. пропитан личностной проблематикой (Ж.П.Сартр назвал себя однажды «новым дада») и, несмотря на краткий срок своего существования, он дал новые импульсы развитию современного искусства, ибо он искал новые формы и приемы, сохранившие свою действенность: симультанизм, брюитизм (шумовые эффекты), статическое стихотворение, динамическое стихотворение (poème mouvementiste) и т.д.

Лит.: Tzara T. Sept manifestes dada. [P.], 1920; Dada. Monograph of a Movement / Ed. by Willy Verkauf. London, 1957; Hugnet G. L'aventure Dada (1916–1922). P., 1957; Ribemont-Dessaignes G. Déjá jadis ou Du mouvement Dada á l'espase abstrait. P., 1958; Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hg. P.Raabe. Olten und Freiburg im Breisgau. 1965; Hugnet G. Dictionnaire du Dadaisme 1916–1922. P., 1976; Dada Berlin.

Texte. Manifeste. Aktionen / Hg. K.Riha, H.Bergius. Stuttgart, 1977; Dada in Zürich. Zürich, 1985.

В.Седельник

«ДА́ЙМОН» («Daimon», 1918–1919, Вена). Литературный ежемесячный журнал. Издатели – Я.Л.Морено*, Ф.Лампль. Редакторы – Х.Зонненшайн*, А.Эренштейн*, Э.А.Райнхардт. Журнал был создан как продолжение серии публикаций Я.Л.Морено «Приглашение на встречу» («Einladung zu einer Begegnung»), знакомившей читателей с творчеством представителей нового литературного поколения. Начал выходить в издательстве «Даймон-Шрифтен-Ферлаг братьев Сушицких» («Daimon-Schriften-Verlag Brüder Suschitzky»).

Журнал стал одной из главных трибун австрийского экспрессионизма. Его цель была сформулирована в программном «Воззвании к молодым» («Aufruf an die jungen Menschen») Э.А.Райнхардта и в драматической сцене «Божество» («Die Gottheit») Я.Л.Морено, которыми открывается первый номер: освободить, по определению А.П.Гютерсло*, «взятую в полон личность», определить место человека в пограничном пространстве между имманентным и трансцендентным, указать молодежи, следующей мессианскому призыву «О Человек!»*, выход из эпохи разобщенности, материализма, войны и заблуждений навстречу братству, заново обретенной вере в Бога и социальной справедливости. В качестве средства выбран сократовский способ достижения заявленной цели: через познание и последующую реализацию собственной нравственной сущности. Отсюда и название журнала.

В нем печатались произведения разных литературных жанров, литературная критика была представлена спорадически. Среди авторов – не только отечественные, но и зарубежные литераторы: Б.Балаж, П.Баудиш, Ф.Бляй, Э.Блох, О.Бржезина, М.Брод*, И.Голль*, К.Главачек, П.Клодель, Г.Кайзер*, Д.Пасколи, Ю.Словацкий, Х.Трисмегистос.

В 1919 основные сотрудники журнала (А.Эренштейн, Ф.Лампль, Ф.Верфель, Я.Л.Морено, Х.Зонненшайн, А.Адлер) объединились в «Товарищество» («Genossenschaft») и учредили в его рамках издательство «Геноссеншафтсферлаг» («Genossenschaftsverlag»). В его деятельности были воплощены в жизнь идеи социалистического владения и управления собственностью. С 1919 «Д.» выходит на средства издателей под новым названием «Новый Даймон» («Der Neue Daimon»). Отдельные номера посвящены Э.Вайсу*, Х.Кессеру, Ф.Верфелю*, Х.Зонненшайну и др. С середины 1919 начинает издаваться (сначала в качестве приложения к журналу, а с 1920 вместо него) серия специальных выпусков «Соратники» («Die Gefährten»), освещавших творчество отдельных авторов. Среди них – К.О.Нойман, Г.Манн*, А.Дёблин*, О.Штессель, Ф.Лампль, И.Квартнер, О.Кокошка*, А.Эренштейн и др.

Лит.: Hall M.G. Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938. Bd. 2. Belletristische Verlage der Ersten Republik. Wien; Köln; Graz, 1985.

Т.Кудрявцева

«ДАН» («Дан», «День») – сербский журнал, посвященный «литературе и культурным проблемам», издавался в Белграде с июля 1919 по март 1920. Всего вышло двенадцать номеров (из них четыре сдвоенные). Это первое послевоенное сербское издание, стремившееся стать трибуной новейших художественных идей. Оно выступало против литературной традиции в поддержку «новой» литературы и новых литературных имен. В редакционной статье первого номера говорилось, что смысл журнала – «бунт против вялого общества, [...] против праздного фразерства, [...] против дипломированных и патентованных посредственностей с их мелкими и злобными амбициями и преувеличенными требованиями». Провозглашалась анафема «программной» (т.е. тенденциозной) литературе, салонной поэзии и особенно «досадному и банальному национализму» (т.е. очень распространенной в то время эпигонской национально-патриотической поэзии). Пример для себя редакция «Д.» видела в журнале «Пламен» М.Крлежи* и А.Цесарца*, в котором утверждалась поэзия новой формы, свободный стих, отказ

от поэтических канонов. Однако, в отличие от «Пламена», «Д.» не выработал собственной художественной программы. После выхода в свет первых номеров под редакцией И.М.Петровича журнал возглавил М.Црнянский*, который намеревался с помощью этого издания «поднять небольшую бурю в литературе». Он постарался привлечь к работе членов «Группы художников» – объединения белградской творческой молодежи, которые стремились создать «новое» искусство, отвечающее духу времени, «динамическое» и порвавшее со «старыми» традициями, – и других молодых авторов, многие из которых позже приобрели широкую известность (С.Винавер*, Р.Петрович*, С.Стефанович, И.Андрич*, Р.Младенович, Б.Станкович, Т.Манойлович, С.Миличич, Р.Драинац, Д.Васильев, Ж.Васильевич, Й.Косор и др.). Во втором номере была напечатана аннотация М.Црнянского на книгу Л.Мицича «Ритмы моих предчувствий», где провозглашалась смена литературных эпох. В своих статьях М.Црнянский критиковал засилье в искусстве «царства» академизма и позитивизма, пристрастие к правильным формам, рабское следование здравому смыслу, «порядку» и «стилю», погоню за вечнопрекрасным и усердное «сыновнее возвращение к Роду». Его девиз того времени: «А лучезарное прошлое есть ложь!» В противовес устаревшему искусству он пропагандировал творчество М.Крлежи и И.Андрича, которых считал лучшими современными писателями, «идущими впереди толпы».

Среди важнейших публикаций журнала: первый рассказ И.Андрича «Путь Алии Джерзелеза», его стихи; стихи М.Црнянского, С.Винавера, Т.Манойловича, Д.Василева и других начинающих поэтов; литературно-критические статьи И.М.Петровича и М.Црнянского, аннотации на книги И.Секулич, на выставку югославских художников в Париже в 1919 и др. Журнал также знакомил своих читателей с произведениями зарубежных авторов: Ф.Вийона, А.Стриндберга*, Р.М.Рильке, Д.Мережковского.

Журнал не смог совладать с издательскими трудностями, а его неопределенная художественная программа не способствовала консолидации «молодых». Его значение состоит в том, что в первый послевоенный год он сумел собрать вокруг себя многих писателей, которые впоследствии добились большой известности. К тому же это была первая попытка издания молодежного журнала в период, когда в сербском искусстве с особой силой развивались новейшие тенденции авангарда.

Лит.: Književno delo M.Crnjanskog. Beograd, 1972; Јешић Н. «Дан» (1919/1920) – обрачун са књижевном традицијом // Књижевна историја. Београд. 1973. № V / 20.

М.Карасева

ДА́НИОТ, ГЕНРИХ (Danioth, Heinrich, 01.05.1896, Альтдорф – 03.11.1953, Флюэн) – швейцарский живописец и график. Родился в семье часовщика, учился живописи в Базеле, Цюрихе и Карлсруэ. Начинал в русле экспрессионистического искусства, тяготел в ранних эксровых и пейзажных полотнах к сочетанию мягких, выделяющихся на темном фоне цветов. Позднее стал осваивать технику настенной живописи, разрабатывая при этом сюжеты из жизни центральной Швейцарии и используя изобразительные принципы экспрессионизма и кубизма. Так исполнена, например, гравюра на дереве «Игроки в ясс» («Die Jasser», 1914): резкое, без полутонов, столкновение света и тени придает композиции внутреннюю напряженность и повышенную экспрессивность. Д. стремился современными изобразительными средствами передать своеобразие своей «малой родины» – так называемых «первоначальных кантонов» Швиц, Ури, Унтервальден, составляющих ядро Швейцарской Конфедерации. В духе умеренного швейцарского экспрессионизма он создает ряд живописных панно на библейские темы и особенно по мотивам отечественной истории: «Клятва на Рютли» («Rütlischwur», 1927) в Альтдорфе, фрески в швейцарском павильоне Всемирной выставки в Париже (1937) и др. Для живописных полотен и акварелей Д. характерны идущие от экспрессионизма угловатые формы, резкие, ломанные линии. Эти же черты сохраняются в его портретах и ландшафтах:

«Любовники у ручья» («Liebespaar am Bach», 1932), «Охотник» («Der Jäger», 1940), «Зимний пейзаж» («Winterlandschaft», 1936–1938). Широко известны иллюстрации Д. к произведениям Ф.Шиллера («Вильгельм Телль»), С.Лаубер («Земля твоей матери») и др. Элементы экспрессионистского стиля легко обнаружить и в многочисленных работах Д. как театрального художника, особенно в декорациях к традиционным представлениям легенды о Вильгельме Телле. Выставки произведений Д. проходили в художественных музеях Люцерна (1937, 1954), Базеля (1955), Цюриха (1957), Берлина, Вены, Гамбурга и других городов.

Соч.: Steile Welt. Zürich, 1942.
Лит.: Birchler L., Hüber P., Stieger H. u. a. Heinrich Danioth. Zürich, 1946.

В.Седельник

ДАТСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ проявился в творчестве отдельных художников, нередко испытывавших влияние других авангардных течений. Так, радикальный художественный журнал «Клинген» («Klingen», «Клинок», 1917–1920), возглавляемый художником А.Сальто, объединил молодых художников и поэтов и знакомил датскую публику с новейшими явлениями в европейской культурной жизни. Активный участник «Клингена» поэт О.Гельстед в брошюре «Экспрессионизм» («Ekspressionisme», 1919), анализируя новую датскую живопись и основываясь на данных современной психологии, приходит к выводу, что искусство – не подражание действительности, а ее художественное выражение в формах, обусловленных психологическими, социальными и историческими факторами; этим объясняется разрыв нового искусства с натурализмом, импрессионизмом и прочими художественными направлениями. Разграничивая кубизм (как течение аналитическое) и экспрессионизм (ориентирующийся на эмоциональное начало), Гельстед усматривал опасность в эволюции кубизма к «мертвому схематизму», но еще большую опасность он видел в погружении экспрессионизма в «романтический субъективизм».

На возникновение экспрессионистских тенденций в датской литературе значительное влияние оказало творчество Й.В.Йенсена, его космополитизм и урбанизм, «нервность» и экспрессия слова, а также поэзия У.Уитмена, ее космизм и утопизм. В целом, однако, зарубежные импульсы, в том числе немецкие, не играли в этом процессе решающей роли, что обусловило большую связь датского экспрессионизма с национальной литературной традицией и его «умеренность».

Первыми экспрессионистскими опытами в датской литературе были ранние сборники стихов и лирической прозы Э.Бённелюкке* «Огонь и юность» (1917), «Песни асфальта» (1918) и др., а также экспериментальный роман «Спартанцы» (1919). Творчество Бённелюкке отличает восторженное воспевание динамизма, стремительных ритмов и скоростей современной жизни, мотивы урбанизма и техницизма, увлечение звуковыми поэтическими эффектами, нередко в ущерб смысловым связям.

Автор ряда поэтических сборников, главный мотив которых – восторг перед непривычным, поиск новых ценностей в послевоенном мире, Ф.Нюгор, широко использовал уитменовский прием «каталога образов», чередуя и сочетая образы по принципу субъективных ассоциаций. Многие стихи в сборниках «Выступление» («Opbrud», 1919) и «Звенящие сани» («Den klingende Kane», 1926) отмечены революционной политической тенденцией и воспевают Советскую Россию.

Самой значительной фигурой в литературе датского экспрессионизма был Т.Кристенсен*, хотя его экспрессионистский период длился всего несколько лет – в начале 1920-х. Стихотворения сборников «Мечты пирата» (1920), «Чудеса» (1922) проникнуты активным мироощущением и бунтарством, «дионисийским» культом жизни. Экспрессионистская образность, эмоциональная напряженность в поэзии и прозе Кристенсена сочетается с внешне строгой, традиционной поэтической формой. В романе «Арабеска жизни» (1921) динамичные картины современного большого города с присущими ему социальными контрастами и конф-

ликтами изображены через субъективное восприятие мятущегося героя-интеллигента.

На крайне левых социалистических позициях стояли два поэта. Р.Бробю-Йохансен активно работал в «Новом студенческом союзе» («Det ny Studentersamfund») и его органе – журнале «Прессен» («Pressen», «Пресса», 1923–1924), он установил тесные контакты с берлинским журналом «Штурм»* и организовал в 1923 выставку связанных с этим журналом художников в Копенгагене. Х.Ландт Момберг напечатал в журнале «Штурм» несколько своих стихотворений, в том числе «Песнь коммунистов» («Kommunistvise»). С деятельностью «Нового студенческого союза» связаны и главные поэтические сборники – «Кровь» («Blod») Бробю-Йохансена и «Пароль» («Parole») Ландта Момберга, изданные в 1922. В стихах Бробю-Йохансена жизнь современного большого города, его пролетарских кварталов, сцены насилия, убийств, жестокости предстают в резко искаженных ракурсах, в подчеркнуто антиэстетическом обличии, но в отчетливо социальном аспекте – как взгляд «из глубины» («животное, биологическое начало между шестернями машинной и рекламной цивилизации»). В связи с этим сборником поэт был привлечен к суду за оскорбление нравственности.

Попытку создания экспрессионистской драмы в Дании предпринял драматург и театральный критик С.Борберг. Ратуя за обновление театра, он в статье «Упадок драмы» («Skuespillets Forfald», 1919) призывал к «дионисийскому опьянению, экстазу, величественному видению [...], откровению» в сценическом искусстве. Его экспериментальную пьесу «Никто» («Ingen», 1920) характеризует непривычный для датской сцены субъективизм, склонность к абстрактным построениям и визионерству, к иррациональному. Война становится причиной трагического раздвоения личности героя-солдата, утраты своего «я», что символизирует грядущую гибель всей современной цивилизации, отказавшейся от естественного образа существования.

В изобразительном искусстве Дании авангардистские тенденции обнаружились несколько позднее, чем в других скандинавских странах. Как в Швеции и Норвегии, преимущественное воздействие на этот процесс, начиная с 1907, оказала французская живопись. Контакты с современным немецким искусством, в частности, выставка художников группы «Брюкке»* в 1908, остались в Дании почти незамеченными. Некоторым исключением можно считать Х.Герсинга, в 1909 посетившего Германию. Его живописный стиль складывался под воздействием множества различных течений от импрессионизма и символизма до фовизма и кубизма. В большой картине «Суд Париса» (1908–1909), выставленной на берлинском Сецессионе 1912, экспрессионистские черты сочетаются с влиянием Сезанна. К концу I мировой войны, в годы активизации датского модернизма, Герсинг напечатал в журнале «Клинген» свои «Афоризмы», в том числе вызывающую эстетическую формулу: «Природа – ничто, ее изображение – всё». В художественных выставках в Копенгагене принимали участие многие зарубежные художники-модернисты, в том числе шведские «экспрессионисты» – ученики Матисса, особенно И.Грюневальд. Обширные выставки в 1917 устраивал в Копенгагене и «Штурм». Однако отчетливые черты экспрессионистского стиля в самом датском изобразительном искусстве проявились только в конце 1910-х и в 1920-е в творчестве двух художников, преимущественно пейзажистов. Первый из них, О.Хёст, учился у Герсинга, который познакомил его с немецким экспрессионизмом. Особенный интерес Хёста вызвал Э.Нольде*, влияние которого сочетается в его творчестве с проникновенным романтико-мистическим изображением родной природы. Пейзажи Хёста – закаты, лунные ночи, пожары и т.п. – это субъективно преломленные автором драматические моменты в жизни природы. Обобщенно намечая формы, художник уделял основное внимание выразительности цвета, как бы «мыслил красками». Второй художник, Й.Сёнергор, в своих пейзажах воспринимал и изображал природу как некую живую субстанцию, полную динамики и энергии. Образы природы под напором

переполняющих их внутренних сил вовлекают в свой круговорот маленькие фигурки людей, животных, домов, символизируя постоянное обновление бытия. Нередко пейзажи Сёнергора охватывают обширные пространства, запечатленные с высоты птичьего полета. В городских пейзажах Сёнергора привлекало пульсирующее уличное движение, нервный ритм улиц и площадей с трамваями и спешащими пешеходами («Зимний день, Нёрревол», «Vinterdag, Nørrevold», 1928). Его произведения отличаются свободной композицией, драматической напряженностью, экспрессией и широким спектром насыщенных цветов.

Датские композиторы – в отличие от композиторов других скандинавских стран – полностью отвергли экспрессионизм и «новую венскую школу». Причины этого состоят, во-первых, в неприятии всего преувеличенно-субъективного в искусстве, в традиционном культе красоты и чувстве меры, во-вторых, в так называемой «эстетической централизации» (Б.Вальнер), которой всегда была подвержена Дания в силу своих культурологических особенностей. В музыке первой половины XX в. решающую роль сыграли эстетические позиции К.Нильсена, который подвергал экспрессионизм уничтожающей критике.

Единственным крупным датским композитором первой половины XX в., бросившим вызов нильсеновской эстетике, был Р.Ланггор, воспринявший импульсы, шедшие из австро-немецкой музыкальной культуры конца XIX – начала XX вв. Крайний субъективизм, экспрессия и нервная эмоциональность, доходящая до исступления, равно как и обращение к «темным», «демоническим» мотивам, позволяют с известными оговорками отнести его музыку к экспрессионизму.

Лит.: Vår tids konst och diktning i Skandinavien. Köpenhavn, 1948; Wallner B. Vår tids musik i Norden. Stockholm, 1968; Vowels R. Expressionism in Scandinavia // Expressionism as an international literary phenomenon. Paris; Budapest, 1973; Algulin I. Die Moderne in der skandinavischen Literatur 1920–1960 // Die literarische Moderne. Bd. 2. Opladen, 1994; Dansk kunsthistorie. Bd. 5: Vort eget århundrede: efter 1900. København, 1977; Ny dansk kunsthistorie. Bd. 7: Tradition og surrealisme. København, 1995; Rued Langgaard Symposium: documents, materials. Copenhagen, 1995; Кристенсен С.М. Датская литература 1918–1952 годов. М., 1963.

А.Мацевич (литература и изобразительное искусство)
Н.Мохов (музыка)

ДЁБЛИ́Н, АЛЬФРЕД (Döblin, Alfred, псевдоним: Линке Поот, Linke Poot, 10.08. 1878, Штеттин, ныне Щецин, Польша – 26.06.1957, Эммендинген под Фрайбургом, ФРГ) – немецкий романист, драматург, эссеист. Сын владельца пошивочной мастерской. С 1900 изучал медицину и философию в Берлинском и Фрайбургском университетах, с 1905 был врачом в Регенсбурге и Берлине, позднее, в годы I мировой войны жил в Эльзасе. Сооснователь и сотрудник журнала «Штурм»* (с 1910). В 1918 вступил в Независимую социалистическую партию Германии. В 1924 стал первым председателем Союза защиты немецких писателей.

Д. обладал мощным эпическим даром. Один из зачинателей экспрессионистской прозы, он вместе с тем отрицал ее необузданную субъективность и абстрактность. Не удовлетворял его и психологический реализм, снимавший, по его мнению, слишком тонкий слой с реальности. Творчество Д. представляло в экспрессионизме интерес к материи жизни, к трансформированной предметности, способной выразить и самое широкое, абстрактное содержание. В экспрессионистской манере написаны: повесть «Убийство одуванчика» («Die Ermordung einer Butterblume», 1904, опубликована в журнале «Штурм» 1910), еще содержащая элементы импрессионизма и югендстиля; романы «Три прыжка Ван Луня» («Die drei Sprünge des Wang-lun», 1915); «Борьба Вадцека с паровой турбиной» («Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine», 1918); исторический роман «Валленштейн» («Wallenstein», 1920); утопический роман «Горы, моря и гиганты» («Berge, Meere und Giganten», 1924). Произведение должно было, по убеждению Д.,

оставаться нейтральным сообщением, представляющим, а не описывающим и не истолковывающим действительность. Именно так он хотел передать трагические конфликты, с которыми сталкивается человек во враждебном мире – его включенность в биологическую, социальную, космическую реальность, законам которой он в то же время безнадежно пытался противостоять. Острее и раньше других немецких романистов Д. осознал значение масс как движущей силы истории. Однако образ массы в его романах имел и другой смысл: он нагляднее, чем отдельная судьба, демонстрировал подвластность человека общим законам. Роман «Три прыжка Ван Луня» (премия им. Фонтане) посвящен одному из многочисленных религиозно-оппозиционных движений в Китае XVIII в. Герой – бедняк Ван Лунь и его сторонники исповедуют идеи непротивления злу и, не преследуя никаких политических целей, оказывают помощь больным. Напряжение в романе, лишенном интриги, создается не только противостоянием двух политических сил, приведшим в итоге к разгрому движения, но и пульсацией человеческой массы. Ее взволнованность или спокойствие, энергия или инертность перемежаются в романе, как вдох и выдох, создавая ритм произведения, основанный, как и в самой природе, на чередовании противоположностей. «Мы включены, – писал Д. в натурфилософской книге «Наше бытие» («Unser Dasein», 1933), – в гораздо более стабильный порядок, чем он рисуется нашему воображению». Противостояние внутреннего и внешнего оставалось главной художественной коллизией в его произведениях. Таков его вариант экспрессионистского космизма.

Вершина творчества Д. – роман «Берлин, Александерплац. История Франца Биберкопфа» («Berlin, Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf», 1929). Книга погружает читателя в гущу городской – бытовой, социальной, политической, криминальной действительности. Герои, как в «Трехгрошовой опере» Б.Брехта*, – грабители, воры, сутенеры. «Берлин, Александерплац» создавался незадолго до прихода к власти нацизма. Атмосфера города передана не только в шумных политических митингах и разгуле преступности, но и во всеобщем хаосе, мельтешении подробностей, в перебивающих друг друга голосах людей. Роман содержал черты «новой деловитости»* («новой вещественности»), техники «потока сознания» Джойса и монтажа Дос Пассоса*. Сам же Д. считал себя в большей степени обязанным экспрессионистским истокам своего творчества (монтаж, смены перспективы, чувственное восприятие жизни, включавшее не только зрительные, цветовые, но и звуковые впечатления). Техника «потока сознания» позволяла показать столкновение внутреннего и внешнего в сознании человека, а монтаж втянул в калейдоскоп романной действительности десятки персонажей и бесчисленные приметы немецкой столицы в канун кризиса 1929 года. Вместе с тем, это роман философский, призванный обнажить, как это свойственно экспрессионизму, скрытую суть вещей. «Большой» композиционный монтаж доносит до читателя так строго изгонявшуюся раньше автором «лирику».

В 1933 Д. эмигрировал в Швейцарию, потом во Францию (Париж), в 1940 бежал через Испанию и Португалию в США, жил в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе.

В написанном в эмиграции романе «Пощады не будет» («Pardon wird nicht gegeben», 1935, русский перевод «Пощады нет») на материале недавней классовой борьбы в Германии раскрывается внутреннее опустошение молодого героя, перешедшего на сторону буржуазии. В монументальной южноамериканской трилогии «Амазония» («Amazonas», опубликована 1937–1948): «Страна без смерти» («Das Land ohne Tod»), «Синий тигр» («Der blaue Tiger»), «Новый девственный лес» («Der neue Urwald»), – отразилась новая мировоззренческая концепция Д., который в 1941 принял католичество. На фоне завоевания Южной Америки португальскими и испанскими конкистадорами и порабощения коренного индейского населения в трилогии повествуется о деятельности основанной в Парагвае в XVII в. иезуитской республики, построенной на коммунитар-

ных принципах. Немецкой революции посвящена тетралогия «Ноябрь 1918» («November 1918. Eine deutsche Revolution»): «Граждане и солдаты» («Bürger und Soldaten»), «Народ, который предали» («Verratenes Volk», оба 1938), «Возвращение солдат с фронта» («Heimkehr der Fronttruppen», 1949), «Карл и Роза» («Karl und Rosa. Eine Geschichte zwischen Himmel und Erde», 1950).

В 1945 Д. вернулся в Германию, жил в Баден-Бадене, потом в Майнце. Издавал литературный журнал «Дас гольдене тор» («Das goldene Tor», 1946–1951), был одним из основателей и вице-президентом Майнцской академии наук и литературы. В 1953 переехал во Францию.

Последний роман Д. «Гамлет, или Длинная ночь подходит к концу» («Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende», написан в 1945–1946, опубликован в 1956 в ГДР) – это роман-расследование, который ищет ответ на вопрос: «Существует ли человек?» Демонстрируя изменчивость и неустойчивость личности, писатель проводит своих персонажей через страдания, показывая, на что способен человек в крайних ситуациях. Прежний способ отражения жизни в ее сиюминутной непосредственности сменился в последнем романе традиционным, гораздо более безыскусным и неторопливым повествованием. Железным законам жизни противостоит тайна человеческой личности.

Один из значительных новаторов и экспериментаторов в области романной формы, Д. неоднократно стремился также теоретически осмыслить само понятие жанра и структуры романа XX в. («Авторам романов и их критикам», «An Romanautoren und ihre Kritiker», 1913; «Заметки о романе», «Bemerkungen zum Roman», 1917; «Построение эпического произведения», «Der Bau des epischen Werks», 1929). Законы экспрессионистской эстетики оставались – в той или иной степени – плодотворными для писателя вплоть до начала 1930-х.

Соч.: Ausgewählte Werke / Hg. W.Muschg, A.W.Riley. 23 Bde. Olten-Freiburg im Breisgau, 1960–1986; Werke in 33 Bdn. Stuttgart, 1987 ff.; Берлин, Александерплац. Повесть о Франце Биберкопфе. М., 1961; Три прыжка Ван Луня. М., 2006.

Лит.: Peitz W. Alfred Döblin Bibliographie 1905–1966. Freiburg im Breisgau, 1968; Huguet L. Bibliographie Alfred Döblin. Berlin und Weimar, 1972; Döblin im Spiegel der zeitgenossischen Kritik / Hg. I.Schuster und I.Bode. München, 1973; Materialien zu Alfred Döblins «Berlin Alexanderplatz». Hg. M.Prangel. Frankfurt a. M., 1975; Links R. Alfred Döblins Leben und Werk. Berlin, 1976; Prangel M. Alfred Döblin. Stuttgart, 1987; Mutschler F. Alfred Döblin. Frankfurt a. M., 1993; Альфред Деблин // Павлова Н. Типология немецкого романа. М., 1982.

Н.Павлова

ДЕ КУ́НИНГ, УИЛЛЕМ (de Kooning, Willem, 24.04.1904, Роттердам, Голландия – 19.03.1997, Нью-Йорк) – американский художник. Родился в семье торговца спиртным и хозяйки матросского бара. В 1916–1924 учился в Роттердамской Академии изобразительного и прикладного искусства. В начале 1920-х был связан с деятельностью группы голландских архитекторов и художников «Стейл» («De Stijl», «Стиль»). Наряду с интересом к геометрически четким композициям, в которых ощущается влияние П.Мондриана и кубистов, д.К. уже в годы учебы обращался к традициям мастеров эпохи Возрождения. Вслед за ними он считал художника «ремесленником», сочетая в своем творчестве фигуративную и пейзажную живопись, скульптуру, роспись жилых помещений и плотницкое дело. В 1926 нелегально иммигрировал в США, обосновался в Нью-Йорке, подружившись с художниками Дж.Грэмом и А.Горки*, которые стали его учителями.

Творчество д.К. испытало сильное воздействие массовой культуры – улыбки с рекламы сигарет «Кэмел» соседствуют на его картинах с рафаэлевскими и энгровскими реминисценциями. Первый цикл его полотен конца 1930-х – портреты безработных времен «великой депрессии» – отмечен косвенным влиянием экспрессионизма. Это фигуры изможденных, угрюмых людей, сливающиеся с размытым, коричневатым фоном («Сидящая фигура», «Seated Figure», 1940, частная коллекция).

Достаточно рано художник начинает экспериментировать с абстрактными формами. К концу 1930-х – началу 1940-х изображения людей на его полотнах предстают все более плоскими и фрагментарными. Он словно расчленяет человеческие тела, разбрасывая их части по полотну, а затем снова связывая их петляющей, прихотливой линией. Даже в наиболее абстрактных полотнах художник, как и Дж.Поллок*, не отходит целиком от фигуративности, утверждая, что «абстракции должны непременно что-то напоминать»; поэтому его обычно относят к тому крылу «абстрактного экспрессионизма»*, которое связано с техникой «акционизма». Картины словно создаются и меняются на глазах зрителя, обладая особой ритмикой незавершенности, нервно переключающейся перспективой и сменой точек зрения. Одно из самых известных его полотен – «Раскопки» («Excavation», 1950, Художественный Институт, Чикаго) – коллаж в грязно-кремовых тонах, изображающий нагромождение фрагментов бесчисленных антропоморфных форм – причудливо деформированные конечности, выставленные локти, оскаленные зубы. Эти формы станут главной отличительной чертой цикла «Женщины» («Women», 1950-е), которым открывается новый фигуративный период в его творчестве. По некоторым формальным признакам, а также по особому эмоциональному накалу этот цикл близок экспрессионизму. Амбивалентное отношение д.К. к женщине – тяготение и страх – выразилось в иронически представленных квадратных, плотных, по-звериному ощерившихся фигурах, застывших в неестественных позах, глядящих на зрителя огромными глазами. Позднее он назовет своих «Женщин» «смешными и ужасными сивиллами», а критики отметят влияние голландского и фламандского барокко. По словам Р.Хьюза, «Венера Виллендорфская в этих образах вдруг оборачивается беременной проституткой Э.Л.Кирхнера». Жестокая энергия, кричащие краски, откровенная чувственность присущи пейзажам д.К. 1950-х, перекликающимся с керуаковскими образами бесконечных американских скоростных шоссе и бескрайнего пространства.

К концу 1950-х д.К. становится одним из самых известных американских художников, ему подражают, его пародируют более молодые живописцы (Р.Раушенберг). Последний заслуживающий внимания период в его творчестве относится к концу 1970-х – началу 1980-х, когда он создал цикл напряженных, ритмически насыщенных полотен, словно возвращающих его к времени расцвета.

Лит.: Hess Th.B. Willem de Kooning. New York, 1968; Hughes R. American Visions. The Epic History of Art in America. New York, 1997.

М.Тлостанова

ДЕ́МЕЛЬ, РИХАРД (Dehmel, Richard, 18.11.1863, Вендиш-Хермсдорф, Бранденбург – 08.02.1920, Гамбург) – немецкий поэт и драматург. Сын лесничего; с 1882 изучал экономику, социологию, естественные науки и философию в Берлине и в Лейпциге, в 1887 защитил диссертацию по проблемам страхования, до 1893 работал секретарем частной страховой компании в Берлине; в 1895–1900 был одним из издателей художественно-литературного журнала «Пан» («Pan»), по своей направленности близкого к югендстилю. На рубеже веков Д. считался одним из крупнейших немецких поэтов и покровителем молодых талантов (Г.фон Гофмансталь, Р.М.Рильке, Т.Манн, Г.Гессе и др.); после смерти Д. фон Лилиенкрона (1909), с которым его связывала дружба и творческая близость, издал его письма и собрание сочинений.

Творчество Д. формировалось под противоречивым влиянием натурализма, поэзии Ницше и Лилиенкрона. В сборниках «Искупления» («Erlosungen», 1891), «Но любовь» («Aber die Liebe», 1893), «Женщина и мир» («Weib und Welt», 1896) главной темой становится могущество эроса как движущей силы космической мистерии, дающей индивидууму возможность выхода из самоизоляции; мужчина и женщина рассматриваются как вечно противоположные полюса всемогущего напряжения жизненных сил. Натуралистическая чувственность ранних произведений смягчается появлени-

ем импрессионистских и символистских стилевых средств в стихотворном эпосе «Два человека. Роман в романсах» («Zwei Menschen. Roman in Romanzen», 1903). Автобиографическая основа произведения – сложный нравственный конфликт, пережитый поэтом в 1895–1901 (страстная любовь к замужней женщине заставила его расстаться с женой). Вопрос о праве на личное счастье за счет несчастья другого человека перерастает в протест против показной добропорядочности и буржуазной морали, закрывающих дорогу к счастью. Роман состоит из трех частей («Познание», «Erkenntnis», «Блаженство», «Seligkeit», «Ясность», «Klarheit»), каждая включает в себя 36 романсов по 36 строк в каждом. Все романсы начинаются с картины природы, на ее фоне развертывается патетический диалог влюбленных, в ходе которого возникает символическое «мы», оно постоянно варьируется и постепенно перерастает в символику счастья во вселенском масштабе. Патетические идеи всемирного единения и братства, достижимого через кризисы и катастрофы, во многом предвосхищали будущие концепции экспрессионистов, испытавших несомненное влияние Д. (Э.Штадлер*, Й.Р.Бехер*). В сборниках «Превращения Венеры» («Die Verwandlungen der Venus», 1907), «Прекрасный дикий мир» («Schöne wilde Welt», 1913) еще отчетливее обнаруживается специфика художественного мышления Д.; вся конкретная проблематика, в том числе и социальная, поднимается на природно-космический уровень, с высоты которого жизненные конфликты получают не только новое эстетическое истолкование, но и единственно возможное (по Д.) духовное разрешение. Так, в цикле о Венере все женщины (от святой до проститутки) становятся бесчисленными историческими и метафизическими воплощениями божественной любви, трансформирующей эротические эмоции в духовные и эстетические, и воссоздающей тем самым изначальное единство мира.

Идеализм Д. еще более отчетливо выразился в его пьесах. Большим сценическим успехом пользовалась драма «Друзья людей» («Die Menschenfreunde», 1917), поставленная на тридцати немецких сценах. Действие отнесено к 1913: влиятельный государственный деятель убивает свою богатую родственницу ради того, чтобы доставшееся ему по завещанию наследство потратить на улучшение социального положения своих подданных. В результате убийца кончает с собой. Весьма неправдоподобный сюжет в условиях войны и революции привлек внимание публики вопросом о праве жертвовать другими людьми и приносить в жертву самого себя. Социальная направленность пьесы, заостренность конфликта и антибуржуазная патетика очевидно сближали эту драму с творчеством экспрессионистов. В 1914 Д., поддавшись националистическим настроениям, уходит на фронт добровольцем. Он считает войну очистительной бурей, способной освободить немецкую нацию от материализма и мещанства, создать духовную общность и «нового человека»*. Награжденный Железным Крестом и произведенный в чин лейтенанта, Д. ведет фронтовой дневник «Между народом и человечеством» («Zwischen Volk und Menschheit», 1919), где наряду с верой в духовное превосходство немцев и Германии заметно горькое разочарование в офицерской касте и симпатия к простым солдатам. Д. умер от последствий заболевания (тромбофлебит), полученного на фронте.

Соч.: Gesammelte Werke. 3 Bde. Berlin, 1913; Ausgewählte Briefe. 2 Bde. Berlin, 1922; Dichtungen, Briefe. Dokumente. Hamburg, 1983; Lebensblätter. Gedichte und Anderes. Berlin, 1985. Собрание сочинений. Т. 1–2. М., 1911–1912; Друзья человечества. Драма в 3-х действиях. Петербург, 1923.

Лит.: Bab J. Richard Dehmel. Die Geschichte eines Lebens-Werkes. Leipzig, 1926; Klein J. Richard Dehmel // Klein J. Geschichte der deutschen Lyrik von Luther bis zum Ausgang des zweiten Weltkrieges. Wiesbaden, 1960; Fritz H. Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels. Stuttgart, 1969; Луначарский А. Рихард Демель // Знание. Сборник, кн. 24. СПб., 1908 (здесь же поэмы Демеля «Демон желаний» и «Освобожденный Прометей»); Адмони В. Демель // История немецкой литературы. Т. 4. 1848–1918. М., 1968.

А.Гугнин

«ДЕР БЛА́УЭ РА́ЙТЕР» («Der blaue Reiter», «Синий всадник», 1911–1914) – второе по времени после «Брюкке»* художественное объединение экспрессионистов в Германии (1911–1914), интернациональное по составу участников. Сформировалось в результате выхода из «Нового художественного объединения» в Мюнхене группы мастеров во главе с В.Кандинским* (немецкие живописцы Ф.Марк* и Г.Мюнтер*, австрийский – А.Кубин), к которым присоединились немецкие художники А.Макке* и Х.Кампендонк*, швейцарец П.Клее* и австрийский композитор и художник А.Шёнберг*. В летописи объединения «Д.б.р.» значатся коллективные выставки в Мюнхене (декабрь 1911, февраль 1912) и в Берлине (галерея «Штурм», 1912–1913) и выпуск альманаха под тем же названием (1912) с программными статьями Кандинского, Марка, Макке и Шёнберга, касающимися вопросов новой художественной формы. В опубликованном в конце 1911 трактате «О духовном в искусстве» Кандинский выдвинул теоретическое обоснование нового понимания цвета и композиции в живописи, а также тезис о мистической природе искусства.

На выставках «Д.б.р.» также представляли свои работы многие австрийские, швейцарские, немецкие, русские и французские мастера, в том числе художники «Брюкке» Г.Арп, Л.Файнингер*, К.Малевич, М.Ларионов, Н.Гончарова, А.Явленский*, М.Верёвкина*, В.Бехтеев, Д. и В.Бурлюки, Р.Делоне, Ж.Брак, А.Дерен, П.Пикассо, М.Вламинк*, А.Руссо (посмертно), Ж.-Б.Нестле, Э.Эпстайн и другие. Лидеры «Д.б.р.» заявили, что отказываются придерживаться какой-либо единой эстетической программы во имя «...радости ощущения изобилия естественных форм, неустанно рождающихся в искусстве согласно его внутренним законам» (В.Кандинский в статье «Вопрос о форме», 1912). Тем не менее, общая мировоззренческая установка группы определилась сразу же, сводясь в основном к возрождению концепции романтиков о неразрывной связи человеческого бытия с законами природы и внутренней оправданности любого поиска художника как акта, идентичного стихийному процессу мироздания.

Несомненно новаторской для рубежа 1900–1910-х выглядела тенденция к дематериализации предметной формы, а чуть позже – принципиальный отказ от всякой предметности в искусстве, последовательно осуществленный В.Кандинским, Ф.Марком и П.Клее в 1911–1915 («Искусство ничего не “должно”, потому, что оно вечно свободно. От “должно” искусство убегает, как день от ночи» («О духовном в искусстве»).

Очевидные истоки мюнхенского экспрессионизма – философия Ф.Шеллинга, эстетика Р.Вагнера, трактат В.Воррингера* «Абстракция и вчувствование» (1908), труды Е.Блаватской и Р.Штейнера по теософии и антропософии, первые опыты с беспредметным искусством Х.Обриста и А.Хёльцеля в Мюнхене в 1900-е, а также воздействие полотен Ван Гога*, Сезанна и особенно Гогена с их синтетичной живописной структурой. С конца 1900-х к этим импульсам добавилось воздействие новаторских поисков живописцев «Брюкке», с 1912 – контакты молодых мастеров «Д.б.р.» с парижским авангардом и футуристами (после выставки итальянских футуристов в Германии в 1912).

Стилистические позиции живописцев «Д.б.р.» и примыкавших к ним мастеров определились в два этапа. Старшее поколение (А.Кубин, А.Явленский, М.Веревкина и др.) с большим трудом преодолевало свое увлечение символизмом и стилем модерн. Некоторые из них сумели прийти к своеобразному варианту «мистического фовизма» – таким оказалось, например, искусство А.Явленского, совмещавшего необычно размашистую манеру письма, интенсивную цветовую гамму и остро психологическую характеристику натуры («Автопортрет», 1905–1907). Другую тенденцию представляли молодые живописцы Ф.Марк, А.Макке и Х.Кампендонк, сумевшие в начале 1910-х творчески объединить поиски новой французской живописи (в первую очередь, мастеров «орфизма» во главе с Р.Делоне) с эстетическими установками «Д.б.р.». Что же касается Кандинского, то его теорети-

ческие и творческие установки, наряду с достижениями А.Матисса и П.Пикассо, фактически предопределили дальнейший ход развития всего искусства XX столетия. Появление первых абстрактных полотен Кандинского в 1911 стало важнейшей вехой для экспрессионизма, знаменуя высшую фазу его эволюции. Здесь роль Кандинского трудно переоценить, поскольку он практически в одиночку осуществил и теоретически обосновал этот принципиальный шаг от частного к абсолютному, избрав объектом интенсивного творческого переживания уже чисто духовные и, в сущности, медитативные формы человеческого восприятия мира.

Со времени авторитетных монографий Л.Г.Буххайма 1950-х, посвященных экспрессионизму, в искусствознании утвердилось мнение о расхождении эстетических позиций и особенно стилевой специфики в художественной практике мастеров «Брюкке» и «Д.б.р.». В таком сопоставлении более важным остается, однако, мировоззренческий аспект. Мастеров этих художественных объединений несомненно сближало экстатическое переживание природы, человеческой натуры или идеи вселенского бытия. Такое переживание всегда тяготело к прозрению глобальной истины, к катарсису. Присутствие пантеистического транса в полотнах К.Шмидт-Ротлуфа* и Э.Нольде*, в картинах В.Кандинского и Ф.Марка перерастает в мистическое ощущение прямого контакта с космосом и тайнами мироздания, другими словами – в попытку художника приобщиться к некой высшей реальности. Соответственно меняются и средства живописи. Более жесткие, но пространственно читаемые структуры полотен художников «Брюкке» воспринимаются условной, но все еще очевидной проекцией предметного мира; у Кандинского («Композиция VI» и «Композиция VII», обе 1913) и у позднего Марка («Борющиеся формы», «Kämpfende Formen», 1914) живописная структура картины трансформируется в отвлеченную «цветовую драматургию» и «живописно-пластическую ситуацию» (Д.Сарабьянов), независимую от связей с внешним миром (в том числе с геометрическими и орнаментальными мотивами) и переживаемую очень экспрессивно. Живописец больше не воплощает тему и не совершенствует художественную форму, но фиксирует с помощью красок и холста акт собственной духовной медитации. Более объективным поэтому оказывается вывод о близости, а не расхождении внутренних художественных позиций «Брюкке» и «Д.б.р.» и связи этих объединений между собой как отправной и завершающей фаз в эволюции экспрессионизма в годы перед I мировой войной.

Выставочная деятельность «Д.б.р.» прекратилась с началом I мировой войны, после вынужденного отъезда из Германии В.Кандинского, А.Явленского и М.Веревкиной и гибели на фронте А.Макке в 1914. В 1916 под Верденом погиб Ф.Марк. В 1924 Кандинский попытался возродить объединение под названием «Синяя четверка» («Das blaue Vier»; с участием П.Клее, А.Явленского и Л.Файнингера), выставки которого состоялись в Германии, а также в США в середине 1920-х.

Лит.: Buchheim L.G. Der Blaue Reiter und die «Neue Künstlervereinigung München». Feldafing, 1959; Der Blaue Reiter und seine Künstler. Brücke-Museum Berlin – Kunsthalle Tübingen, 1998/99; В.В.Кандинский. 1866–1944. Каталог выставки. Живопись, графика, прикладное искусство. Л., 1989; Сарабьянов Д., Автономова Н. Василий Кандинский. М., 1994.

Соч.: Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1–2. М., 2001.

Ю.Маркин

ДЁРДЬ, МÁТЯШ (György, Mátyás, 20.01.1887, Сабадка, ныне Суботица, Сербия – 1944, точная дата и место смерти не установлены) – венгерский поэт. Принадлежал к экспрессионистскому («активистскому», «Активизм»*) литературному кругу Л.Кашшака, сотрудничал в журналах «Тетт»* и «Ма»*. В свободных нерифмованных стихах Д. 1915–1918 война предстает как зловещее бедствие: в пыхтении паровоза и в победных кликах поэту слышатся лишь хрипы и стоны («Отправление в ночь», «Éjnekindulás»). В метафорике по-

эта – вызывающее неприятие сущего («Я – крутящее спицы моих сверкающих конструкций отрицание...»). Проскальзывали в его стихах и созвучные социальным надеждам почти фольклорно-бодрые интонации («Горланит парень», «Legény gajdol»). В 1917 под впечатлением Октябрьской революции в России Д., вместе с А.Комьятом*, Й.Ленделом*, Й.Реваи* отделился от группы Кашшака, собираясь основать собственный журнал революционно-социалистического направления «Девятьсот семнадцать» («Kilencszáztizenhét»), который, однако, еще до выхода был запрещен цензурой. Падение венгерской советской власти в 1919 забросило поэта в Вену. В 1930-е он творчески отдалился от экспрессионизма и перед II мировой войной вернулся в Югославию, откуда был депортирован гитлеровцами, став жертвой холокоста.

Соч.: Ligeia. Szabadka, 1913, 1918. Szabadulás. Budapest, 1918; Ismét csodák. Budapest, 1922.

Лит.: József F. «Rohanunk a forradalomba». Budapest, 1969.

О.Российнов

ДЕ́РКОВИЧ, ДЮЛА (Derkovits, Gyula), 13.04.1894, Сомбатхей – 18.06.1934, Будапешт) – венгерский живописец и график. Родился в малообеспеченной многодетной семье столяра и в юные годы, несмотря на увлечение рисованием, был вынужден заниматься столярным ремеслом. В I мировую войну получил тяжелое ранение на фронте. В 1916 в Будапеште посещал вечерние художественные классы. Более систематические уроки рисунка и живописи получил в вечерней художественной школе К.Кернштока, одного из участников авангардной группы «Восьмеро»*. Эти занятия Д. продолжал и в период Венгерской советской республики (1919) в летней загородной художественной колонии. В 1918 становится членом Коммунистической партии Венгрии. Диктатура, установившаяся в Венгрии после поражения советской республики, вынудила Д. покинуть родину и поселиться в Вене (1923–1926). В 1927 он возвращается в Венгрию, ведет активную творческую жизнь, выдвигаясь в ряды самых заметных художников страны. Помимо влияния Сезанна и традиций классики, в его произведениях 1920-х постепенно обнаруживается близость к экспрессионистскому видению мира. Вначале – это библейское преломление человеческих страданий, мотивы жертвенного искупления («Тайная вечеря», «Utolsó vacsora», «Оплакивание», «Halotti siratás», 1924). В дальнейшем в своей живописи и графике он приходит к более прямому, страстному и бескомпромиссному отклику на события венгерского прошлого и настоящего, на реальные заботы и беды простых людей. Он стремится к созданию динамичных драматических образов, доходящих порой до гротескной остроты, часто прибегая к крупнопланово кадрированной композиции. Грубая беспощадная правда выражается с подчеркнутой экспрессией, как, например, в картине «Террор» (другое название «За хлеб», «Kenyérért», 1930, Будапешт). В кадре – кусок булыжной мостовой, на которой – голова убитого демонстранта, жандармские сапоги и ружейный приклад. В 1928–1929 исполнена серия гравюр на дереве «1514», посвященная крестьянскому восстанию XVI в. в Венгрии. Резкие контрасты черного и белого, ритмические повторы фигур передают как бурный порыв и несломленную волю восставших, так и сам трагический финал. Своей эмоциональной напряженностью серия стоит ближе всего к немецкому экспрессионизму. Однако, Д. не свойственна та отстраненность от изображаемого, какая чувствуется у немецких художников; в его работах обычно звучит вера в человека, особенно ярко выраженная в поздних работах. Несмотря на труднейшие жизненные обстоятельства, его живопись становится лиричнее и гармоничнее, колорит высветляется, строится на тонких нюансах серебристых, палевых, голубоватых тонов. Лучшие работы художника отличаются многоплановостью образно-эмоционального решения, стремлением через единичный эпизод показать сложные человеческие и общественные отношения. Картина «Судебная повестка» («Idézés», 1930, Будапешт) позволяет, например, увидеть и тяжкую нужду

героев, и глубину связывающих их чувств, дает ощутить как постоянную борьбу, происходящую в окружающей жизни, так и ее радостное цветение. Экспрессивный рисунок, острая, порой до гротескности, характерность фигур, взятых из обыденной жизни, не исключает их своеобразной монументальности. Герои художника – жители городских окраин, они знают и горе, и бедность, но не утрачивают естественных человеческих эмоций, любви и нежности к семье, детям, друзьям. Творчество Д. во многом перекликается с поэзией А.Йожефа*.

Лит.: Derkovits Gyulané. Mi ketten. Emlékezés Derkovits Gyulára. Budapest, 1954; Körner É. Derkovits Gyula. Budapest, 1968; Szabolcsi M. József Attila, Derkovits Gyula, Bartók Béla // Sz. M. Költészet és korszerüség. Budapest, 1954; Kovács J. A megváltáseszme a forradalmi avangard költészetében és festészetében // Mítosz és utópia. Budapest, 1995; Погань Г. Деркович. Будапешт, 1960.

Л.Алешина

ДЕ́ТВАИ, ЯНОШ (Gyetvai, János, 08.04. 1889, с. Сентлеринцката – 14.05.1967, Будапешт) – венгерский писатель, журналист. Из бедной крестьянской семьи. Не закончив исторического факультета Будапештского университета из-за нехватки средств, зарабатывал на жизнь репетитором. С 1912 сотрудничал в столичной социал-демократической газете «Непсава» («Népszava», «Глас народа»). При венгерской советской власти (1919) стал редактором газеты венгерской Красной армии «Вёреш катона» («Vörös Katona», «Красноармеец»). В дальнейшем – в эмиграции в Вене и в Чехословакии в г. Кошице, где в 1920 участвовал в редактировании венгерской газеты «Кашшаи мункаш» («Kassai Munkás», «Кошицкий рабочий»); потом жил в Берлине, а с 1924 – в Нью-Йорке. Там после смерти Я.Лекаи* стал редактором коммунистической газеты «Уй Элёре» («Új Előre», «Новый Вперед»).

Ранняя проза (рассказы, очерки, романы), а также немногочисленные стихи Д. выдают тесное стилистическое родство с экспрессионизмом. Их содержание обычно сводилось к простейшим злободневным ситуациям (тяжелая жизнь рабочих низов, полицейские преследования, аресты, побеги и т.п.), которые преподносились в напряженно-приподнятой форме (страстные монологические обличения милитаризма, продажности и подкупности; грезы и мечты о «новой вере», «новом алом рассвете», «гармонии»). Первоначально эти произведения печатались в немецких переводах с венгерских рукописей, в том числе в журнале «Пролетарише хеймштунден» («Proletarische Heimstunden», «Пролетарский домашний досуг», 1923–1924), где активно сотрудничали также Ф.Верфель*, Э.Толлер*, К.Кольвиц*, Ф.Мазерель*. Со второй половины 1920-х Д. отошел от экспрессионизма, сохранив склонность к трагично-патетической окраске повествования, отчасти к гротесковости и символике. В 1946 вернулся в Венгрию. В 1950-е написал книгу очерков о США, автобиографический роман; выпустил сборник рассказов.

Соч.: Ezt láttam Amerikában. Budapest, 1952; Fegyverek és emberek. Budapest, 1959; Válságos éjszaka. Budapest, 1961; An der Spitze der Bauern. Frankfurt a. M., 1924; Eine Nacht. Berlin, 1926.

Лит.: Salyámosy M. Gyetvai János (két író az emigrációban) // Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből. Budapest, 1962; Botka F. Kassai Munkás. Budapest, 1969; Diószegi A. A szocialista magyar prózáról // «Száll a tavasz...». Előadások a szocialista és antifasiszta magyar irodalomról. Budapest, 1983.

О.Россиянов

ДЕФОРМАЦИЯ – изменение формы, ведущее к построению нового художественного содержания и интенсификации выражения; сторона единого процесса преобразования действительности, приводящего форму в соответствие с выражаемым ею множеством противоречий. Частные виды деформации: контраст, парадокс, троп (от гиперболы до метафоры), гротеск. Усиление одних черт объекта за счет отказа от других ведет к перегруппировке и переакцентировке смысла, позволяет вычленить единичное из ряда условно-тождественного, обнаружить в явлении динамический контраст сущностей, проявить его многообразные связи с картиной мира в целом. В Д. как средстве об-

разного познания проявляется авторская субъективность, разрушающая стереотипы. В искусстве новейшего времени деформация приобрела особое значение как средство пересотворения реальности.

В эстетике экспрессионизма Д. служит активной духовной концентрации, интроспекции, передаче трансцендентального опыта. Подчеркнутое недоверие к чувственно постигаемой поверхности мира, скрывающей истину, требует активно-остраняющего взгляда, передачи внутренней, абсолютной реальности в напряженных, резких, «антиэстетичных» внешних знаках. Интенсификация смысла достигается за счет нагнетающего аффекты вычленения и столкновения сверхзначимых деталей. Доминирует Д. контраста, сдвига, диспропорции. Активизируется фактура текста, выявляется структурная база композиции. Менее активна, хотя и очень значима, Д. соположения и отождествления разнородного, ведущая к гротеску. Деформирующее начало нарастает в экспрессионизме по мере его развития, содействуя трансформации эстетических норм в новом содержательном синтезе.

Лит.: Базилевский А.Б. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард. М., 1999.

А.Базилевский

ДЖАКОМЕ́ТТИ, АУГУСТО (Giacometti, Augusto, 16.08.1877, Стампа – 09.06. 1947, Цюрих) – швейцарский художник. Дальний родственник швейцарских художников – импрессиониста Дж.Джакометти и его сына, известного скульптора и живописца А.Джакометти. Учился живописи в Цюрихе, Париже, Флоренции. С 1915 жил и работал в Цюрихе. Начинал как рисовальщик в русле стиля модерн (иллюстрации к роману К.Ф.Майера «Юрг Енач», тушь, 1904). Один из основоположников беспредметной, абстрактной живописи. Его умение возводить кричащие цветовые контрасты до уровня экстаза роднит его с художниками-экспрессионистами. Однако позже в композициях Д. определяющим становится цвет, сминающий контуры рисунка; он наносит краску на полотно не кистью, а шпателем: картины «Размышление» («Contemplatione», 1909), «Стампа» («Stampa», 1912), «Автопортрет в шапке» («Selbstbildnis mit Mütze», 1913), «Радуга» («Regenbogen», 1916). В дальнейшем в творчестве Д. начинают преобладать абстрактные композиции: «Хроматическая фантазия» («Chromatische Phantasie», 1914, Kunsthaus Zürich), «Фантазия на тему цветка картофеля» («Phantasie über eine Kartoffelblüte», 1917, Музей г. Кура). Мозаика цветовых пятен уступает место более тонкому распределению цветовой гаммы, но тяга к воплощению абстрактных мотивов сохраняется и в последующие годы (картины «Летняя ночь», «Sommernacht», 1917; «Конструкция», «Gestaltung», 1919; «Становление», «Werden», 1920; «Радость», «Die Freude», 1922). Продуманное распределение световых акцентов придает повышенную выразительность и магическую загадочность многочисленным витражам и мозаичным панно Д., украшающим общественные и административные здания Швейцарии. Его картины экспонируются во многих городах Европы, их можно увидеть в художественных музеях Базеля, Цюриха, Кура, Лугано, Ольтена, Парижа.

Соч.: Farbe und ich. Zürich, 1934; Von Stampa bis Florenz. Blätter der Erinnerung. Zürich, 1943; Von Florenz bis Zürich, Blätter der Erinnerung. Zürich, 1948.

Лит.: Poeschel E. Augusto Giacometti. Zürich; Leipzig, 1928; Zendralli A.M. Augusto Giacometti. Zürich; Leipzig, 1936.

В.Седельник

«ДИ ВА́ЙСЕН БЛЕ́ТТЕР» («Die weissen Blätter», «Белые листы») – ежемесячный немецкоязычный литературный журнал; наряду с журналами «Штурм»* и «Акцион»* – один из самых значительных печатных органов, вокруг которого группировались деятели литературы и искусства, близкие к экспрессионизму. Выходил с 1913 по 1921, сначала в Лейпциге, с 1916 – в Швейцарии (Цюрих и Берн), с 1919 – снова в Германии (Берлин). У истоков журнала стоял Ф.Бляй, главным редактором в 1913–

1914 числился финансировавший издание меценат Э.Э.Швабах. Начиная со второго года издания, к руководству журналом пришел Р.Шикеле*, которого Т.Манн назвал «вождем экспрессионизма». Шикеле был организатором и идейным вдохновителем издания, которое долгое время, в том числе и в годы войны, оставалось представительным форумом экспрессионизма. Если «Штурм», «Акцион» и другие журналы печатали практически все, что подходило им по духу, то «Д.в.б.» позволял себе руководствоваться более строгими эстетическими критериями. Журнал объявил себя чисто литературным, далеким от политики выразителем «нового стиля» (позднее «нового пафоса»*, лежавшего в основе экспрессионистского мироощущения и бывшего в первые годы знаменем экспрессионистского движения). Журнал выдвигал на передний план духовное воздействие искусства на человека. В программной статье «О характере будущей литературы» подчеркивалось, что грядущее искусство должно сторониться всякой тенденциозности, в том числе и классовой борьбы, и «преклоняться перед чудесами простой человеческой души». Однако журнал не смог остаться в стороне от политики. Поначалу его отношение к войне, патриотизму и шовинизму в значительной мере зависело от умонастроения в Германии первых месяцев военных действий: империализм осуждался прежде всего английский, а война воспринималась как «освященный кровью зов к свободе». Затем, с приходом Р.Шикеле, в публикациях стали преобладать пацифистские ноты, в дальнейшем журнал, издававшийся после 1915 в Швейцарии, то есть вне досягаемости немецкой военной цензуры, превратился в главного выразителя антивоенных, пацифистских настроений. Разгулу ненависти и шовинизма противопоставлялись призывы к умиротворению, голос разума, духовный интернационализм, забота о завтрашнем дне («Разве не должны все те, кто не держит в руках оружие, уже теперь осознанно жить так, как после войны будет обязан жить каждый немец?»). В отличие от других экспрессионистских изданий, «Д.в.б.» не так резко противопоставлял себя старшему поколению писателей, группировавшихся вокруг «Нойе рундшау» («Neue Rundschau», «Новое обозрение»), и стремился быть выразителем не только политических, но также нравственных и художественных устремлений нового поколения. На его страницах печатались Г.Гессе, Р.М.Рильке, Г.Манн*, Т.Манн и др. В соответствии с провозглашенным «духом интернационализма» в нем публиковались произведения писателей других стран – А.Барбюса, П.Клоделя, Р.Роллана, Р.Тагора, У.Уитмена, в том числе и русских писателей, как умерших (Ф.Достоевский и Л.Толстой), так и живущих (М.Бакунин, В.Брюсов, В.Короленко и др.). Главное внимание уделялось немецкоязычным писателям-экспрессионистам, среди которых преобладали немцы (Й.Р.Бехер*, Г.Бенн*, К.Эдшмид*, В.Газенклевер*, К.Пинтус*, Л.Рубинер*, Э.Толлер* и др.), но встречались также австрийцы (Ф.Верфель*, Ф.Кафка*, М.Брод*) и – реже – швейцарцы (Р.Вальзер, М.Пульфер*). Графическое оформление журнала обеспечивали художники Дж.Грос*, Л.Майднер*, М.Оппенгеймер, Э.Штерн и др.

Лит.: Cheval R. Rene Schickele et les «Weissen Blätter» // Allemagne d'aujourd'hui. 1957. №6; Hesse H. Eine deutsche Zeitschrift // Neue Zürcher Zeitung. 1915. 18.02.; Haase H. Die Antikriegsliteratur in der Zeitschrift «Die weissen Blätter». Berlin, 1956; Raabe P. Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expresionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache. 1910–1921. Stuttgart, 1964.

В.Седельник

ДИКС, ОТТО (Dix, Otto, 02.12.1891, Унтермхаузен – 24.07.1969, Хемменхофен) – немецкий живописец и график. Вырос в семье рабочего, обучался живописи в Дрездене – в Школе прикладного искусства (1909–1914) и в Академии художеств (1919–1922), затем в Академии художеств в Дюссельдорфе (1922–1925). В 1913 совершил учебные поездки в Париж, Австрию и Италию. В 1914–1918 участник I мировой войны, по возвращении с фронта жил и работал

в Дрездене и Берлине. В 1927–1933 преподавал в Академии художеств в Дрездене.

По своему мироощущению и стилистике Д. – довольно необычное явление в истории немецкого экспрессионизма. Для него характерно соединение острых трактовок социальной темы с экспрессионистскими интонациями, что практически исключалось для мастеров «Брюкке»* и «Дер блауэ райтер»*. В немецком искусстве 1920-х с Д. можно отчасти сопоставить только К.Кольвиц* и М.Бекмана*, тяготевших к символизму, однако, в отличие от этих мастеров, он всегда оставался на почве конкретной реальности. Преобладание натурализма и гротеска над философским обобщением в его графических циклах и живописных триптихах объяснялось личной мерой пережитого в войне (он служил артиллеристом и пулеметчиком на передовой, перенес несколько тяжелых ранений и отравление газом). На фоне мизантропии Дж.Гроса* и Ф.Марка* или выспренних антивоенных декламаций поэтов-экспрессионистов, печатавшихся в журналах «Акцион»* и «Штурм»*, пацифизм Д. имел гораздо более жесткую нравственную подоплеку. «Тот, кто из своей головы и сердца исторг эти картины ужаса, развернув их перед нами, спустился в самую глубокую бездну войны, – писал А.Барбюс в предисловии к первому изданию серии офортов «Война». – Поистине великий немецкий художник, наш друг и брат Отто Дикс создал в свете ярких молний апокалипсический ад действительности». «Я хотел показать вещи такими, какими они были на самом деле», – не уставал повторять впоследствии сам художник.

Ранняя манера Д. как живописца сложилась к началу войны после поездки в Париж (1913) и знакомства с русским авангардом на выставках в Мюнхене и Берлине в 1912–1913. Интерес к живописи Д.Бурлюка и Р.Делоне совпал с увлечением молодого художника итальянским футуризмом, однако главным ориентиром оставалась стилистика «Брюкке» и «Дер блауэ райтер». Все это проступило в картинах «Заход солнца над зимним пейзажем» («Untergehende Sonne über Winterlandschaft», 1913), «Мечта» («Traum», 1914), «Автопортрет в виде Марса» («Selbstbildnis als Mars», 1915). Самая экспрессивная из них – «Умирающий солдат» («Sterbender Soldat», 1915) с изображением окровавленного лица человека крупным планом, не сразу фиксируемого зрителем из-за натуралистичной цветовой гаммы полотна.

С начала 1920-х, работая над своей самой значительной графической серией «Война», Д. и в живописи перешел на традиционный реалистический изобразительный язык, создав ряд великолепных портретов и картин в стилистике «Новой вещественности»: «Родители художника» («Bildnis der Eltern», 1921); «Престарелые любовники» («Altes Liebespaar», 1921) и «Автопортрет с моделью» («Selbstbildnis mit Modell», 1921); портреты писательницы Сильвин фон Харден и коллекционера А.Флехтхайма (оба 1926), поэта Т.Дойблера*, 1928. «Объект оставался в любом случае для меня главным, – писал Д. в 1927, – ибо *что* было важнее, чем *как*». Экспрессивный заряд в триптихах «Большой город» (1927–1928), «Война» («Der Krieg», 1929–1932), а также в больших полотнах «Окоп» («Schutzengraben», 1923), «Семь смертных грехов» («Die sieben Todsünden», 1933), «Триумф Смерти» («Der Triumph des Todes», 1935), «Искушение святого Антония» («Versuchung des heiligen Antonius», 1936–1937) и «Святой Христофор» («Der Heilige Christophorus», 1938) во многом объяснялся ориентацией на традицию старых алтарных картин начала XVI в., в том числе Босха, Грюневальда и Кранаха Старшего. О том же свидетельствовал колорит этих полотен, выдержанный в напряженной «огненной» гамме или в подчеркнуто контрастных холодных тонах. При обращении к злободневным темам, попытка модификации позднесредневекового алтарного образа, возможно, выглядела небесспорной (на фоне аналогичных, но более содержательных поисков Э.Барлаха и М.Бекмана в 1920–1940-х), но все же за Д. оставался его страстный метафорический язык художника.

В 1933 Д. был удален из Прусской Академии искусств, в 1934 ему было запреще-

но выставляться, а в 1937 его полотна экспонировались на выставке «Дегенеративное искусство».

Вполне логичным представляется переход Д. к религиозной живописи после окончания II мировой войны. Этот этап его эволюции также был обусловлен биографическими обстоятельствами. Весной 1945 пребывавший в состоянии «внутренней эмиграции» в провинциальном Хемменхофене 54-летний Дикс был мобилизован вермахтом, но вскоре попал в плен к французам и провел год в Кольмаре в лагере интернированных. Свидетельством очередного потрясения стал «Автопортрет в форме военнопленного» («Selbstbildnis als Kriegsgefangener», 1947) – лучший в наследии Д., особенно по композиционному и цветовому решениям. Впечатляющей выглядела в последующие годы и серия картин на темы Нового Завета, таких как «Большое Распятие» («Große Kreuzigung», 1948), «Ecce Homo» (1949) и «Воскресение Христа» («Auferstehung», 1949). В поздних, преимущественно однофигурных полотнах стиль художника особенно выразителен благодаря непривычному в его практике живописца лаконизму художественных средств. В 1950–1951 в семи городах ФРГ состоялась большая юбилейная выставка Дикса (165 работ). В 1965 он был избран членом-корреспондентом Академии художеств в Западном Берлине.

Произв.: «Больной солдат в лазарете», «Kranker Soldat im Lazarett», 1916; «Женщина-Луна», «Das Mondweib», 1919; «Леда и лебедь», «Leda mit dem Schwan», 1919; «Пражская улица», «Prager Straße», 1920; триптих «Большой город», «Großstadt. Tryptichon», 1927–1928; «Фландрия», «Flandern», 1934–1936; «Иов», «Hiob», 1946.

Лит.: Otto Dix. Einleitung von Heinz Lüdecke. Dresden, 1958; Löffler F. Otto Dix. Leben und Werk. Dresden, 1960; Otto Dix. Katalog. Berlin, 1991; Искусство, которое не покорилось. 1933–1945. Немецкие художники в период фашизма. М., 1972.

Ю.Маркин

ДИКТО́НИУС (правильнее ДИКТУ́НИУС), **ЭЛЬМЕР РАФАЭЛЬ** (Diktonius, Elmer Rafael, 20.01.1896, Хельсинки – 23.09.1961, Хельсинки) – финляндский поэт и прозаик. Писал на шведском и финском языках. Сын типографского служащего. В 1920–1930-е изучал музыку и литературу в Лондоне, Париже и Праге. Выступал как литературный и музыкальный критик и композитор экспрессионистской ориентации. Его музыкальные сочинения вызвали резкие отзывы критики. Радикальная политическая и эстетическая позиция Д. складывалась под сильным влиянием деятеля финляндского рабочего и коммунистического движения О.В.Куусинена, которому он давал уроки музыки; его революционным настроениям способствовали также связи с рабочими и радикальными кругами в Париже и Лондоне.

Первый сборник стихов и афоризмов Д. «Мой стих» («Min dikt», 1921), отвергнутый финскими издателями, был напечатан небольшим леворадикальным издательством «Фрам» в Стокгольме. В Финляндии на него обратила внимание писательница и критик Х.Ульсон, которая в одобрительной рецензии охарактеризовала стиль Д. как «неутомимый, экспрессивный и взрывчатый». Воспевание безудержного бунта, дерзкая свободная форма стиха означали дальнейший решительный разрыв с финляндской поэтической традицией, начатый Э.Сёдергран*. Открывающее сборник стихотворение «Ягуар» («Jaguaren») программного характера, с его призывами «рази и рви, кусай, кромсай!» – выражало ницшеанский агрессивный порыв, необходимость насилия, жестокости и разрушения, чтобы «очистить место», обновить жизнь (стихотворение было включено в антологию И.Голля* «Пять континентов»). Занимающие значительную часть сборника афоризмы были направлены против эстетизма, идеи самоценности прекрасного.

Следующие сборники Д., в том числе «Жестокие песни» («Hårda sånger», 1922) и «Колючее пламя» («Taggiga lågor», 1924), написанные на шведском, явились ярким и последовательным проявлением экспрессионизма в шведоязычной поэзии. Действительность предстает в них преображенной, предметы «раскалены». В них немало общего с лирикой Сёдергран: устремленность

в будущее, революционная жажда создать мир заново и проложить путь новому искусству под знаком Ницше, мятежная мажорная интонация, свободная, диктуемая интуицией форма стиха, чувство универсальности и единства бытия: «Чимборасо и след мушиный равновелики и равномалы для меня, ибо всё – во всём» (стихотворение «Мой стих»). Однако Д., подхватив эстафету Сёдергран, во многом был ее противоположностью. Его язык и образная система несравненно жестче и грубее, в них преобладает твердость и весомость, угловатость и необработанность, обычно он использовал подчеркнуто «непоэтичный» материал и будничную лексику, эстетическая программа теснее связана с действительностью, в том числе социальной. В «Колючем пламени», наряду с революционными фантазиями, отвлеченными образами «взрыва и хаоса», появляются социальные картины будней людей физического труда (стихотворение «Рабочие», «Arbetare»). В 1922 Д. выступил как критик в главном шведоязычном социал-демократическом органе «Арбетарбладет» («Arbetarbladet», «Рабочий листок»), одновременно он, вместе с Х.Ульсон и Э.Сёдергран, сотрудничал в журнале «Ультра» («Ultra»), а в 1928–1929, наряду с Г.Бьёрлингом и Р.Энкеллем, выступал в журнале «Quosego». Сборник «Каменный уголь» («Stenkol», 1927) – вершина социалистически окрашенной поэзии Д., которого критика оценила как единственного шведоязычного поэта, сумевшего мотив революционной борьбы выразить как нечто пережитое лично, без поэтических штампов.

Для лирики Д. характерны антитетичность, столкновение противоположностей, резкие переходы от жестокости к нежности и кротости, сочувствие к маленьким, беззащитным, отверженным, что особенно проявляется в его многочисленных стихах о детях. Кроме того, Д. – мастер поэтических портретов, запечатлевших его «наставников» в искусстве, включая Ван Гога*, Достоевского, Стриндберга*, Э.Л.Мастерса, композиторов Г.Малера и А.Шёнберга*. О поэтических пристрастиях Д. свидетельствует книга переводов «Молодое море» («Ungt hav», 1923), в которой он впервые познакомил шведоязычную публику с А.Момбертом и новой американской поэзией: Э.Л.Мастерсом, Э.Паундом, К.Сэндбергом.

На многие стихи Д. наложило отпечаток музыкальное мышление. Так, он выстроил стихотворный цикл в форме своеобразной симфонии в словах (четырехчастная «Аландская симфония», «Åländsk symfoni», в сборнике «Сильный, но темный», «Stark men mörk»; 1930), создал своего рода программную музыку в стихах («Песня машины», «Maskinsång»; «Душа динамо», «Dynamons själ», – в том же сборнике), проводил дерзкие формальные эксперименты в области ритмики и эвфонии, языковых новообразований, стремясь транспонировать язык музыки в слово. Тщательную работу над поэтической формой Д. охарактеризовал метафорически: «Экспрессионистское стихотворение должно явиться гигантской молнией и обтачиваться, пока не уподобится крошечному снежному кристаллу», – что перекликается со словами Маяковского* «поэзия – та же добыча радия». Тягу к поэтическому эксперименту Д. сохранил и в дальнейшем.

На рубеже 1920–1930-х острые углы поэзии Д. начинают сглаживаться, интонация смягчается, определяющими мотивами становятся солидарность с людьми и сострадание. Экспрессионистский период его в целом завершился. В предисловии к переломному сборнику «Сильный, но темный» он назвал себя: «пантеист, социалист и модернист». Элементы экспрессионизма, однако, сохранились во всем дальнейшем творчестве Д. Он остался верен динамическим силам бытия – буре, морской стихии и огню, но они утрачивают свое деструктивное, разрушительное свойство, их умиряет созидающая, животворящая сила – земля. Привязанность к земле – символу осязаемой действительности – определяет тональность сборников 1930-х: «Почва и туча» («Mull och moln», 1934), «Земная нежность» («Jordisk ömhet», 1938). В эти годы Д. обращался также к прозе, нередко экспериментальной, в которой использовал широкий

спектр выразительных средств – от грубой натуралистичности и гротеска до лирической арабески: роман «Янне Кубик» («Janne Kubik», 1932), двухтомный цикл новелл «Граждане республики Финляндия» («Medborgare i republiken Finland», 1935–1940).

Соч.: Dikter och prosa. Urval. Stockholm, 1975; Samlade dikter. Stockholm, 1987; Brev. Helsingfors, 1995. Колючее пламя. М., 1969.

Лит.: Enckell O. Den unge Diktonius. Helsingfors, 1946; Henrikson Th. Romantik och marxism. Estetik och politik hos Otto Ville Kuusinen och Elmer Diktonius till och med 1921. Stockholm, 1971; Romerfors B. Expressionisten Elmer Diktonius. Helsingfors, 1978; Schoolfield G.C. Elmer Diktonius. Westport, 1985; Карху Э.Г. История литературы Финляндии. XX век. Л., 1990.

А.Мацевич

«ДИ́ХТУНГ» («Die Dichtung», «Творчество») – журнал, издававшийся В.Пшигоде с 1918 по 1923 в Мюнхене (позднее в Потсдаме) двумя сериями, которые были заявлены издателем как книги. Первая серия: книги 1–4 (1917–1919); вторая серия: книги 1–2 (1920–1923). Журнал выходил необычно большим форматом (25 × 33 см).

В.Пшигоде был талантливым издателем, который стремился сделать литературу «воплощением всего того, что человек считает «вечным», «космическим», «божественным» (Х.Казак*). По мнению современников, журнал отличался «изысканным подбором наиболее характерных литературных произведений, напечатанных с большим вкусом и достоинством» (Х.Бенцман). Он состоял из традиционных разделов: драма, лирика, эпика, а также раздела художественного эссе.

Содержание журнала отражало тематику литературных вечеров, которые устраивали двадцатилетние Х.Казак и В.Пшигоде для узкого круга слушателей в 1916–1917. Перечень выступивших на вечерах авторов совпадает с оглавлением журнала. Первая серия содержит обширные публикации таких авторов, как Л.Андриан, Л.Тройге, Р.Борхардт, Г. фон Гофмансталь, Р.М.Рильке, А.П.Гютерсло*, Г.Манн*, Э.Бласс*, К.Хайнике*, Г.Кайзер*, П.Корнфельд*, О.Лёрке*, Г.Бенн*, М.Гумперт, А. фон Хацфельд, Г.Кулька*, Х.Казак. Для второй серии, которая стала печататься в собственном издательстве «Ферлаг дер дихтунг», Л.Файнингер* выполнил выразительный издательский логотип. Драму, лирику, эпику и художественные эссе во второй серии представляли П.Баудиш, Г.Бенн, Р.Борхардт, К.Бранд, А.П.Гютерсло, М.Гумперт, М.Герман-Нейссе*, Х.Казак, Э.Кёппен*, С.Кронберг, Г.Кулька, О.Лёрке, Э.Р.Райнхардт, Ф.Шнак, Й.Урцидил. Серьезной заслугой В.Пшигоде следует считать критические обзоры новейшей литературы, которыми он завершал каждую из четырех книг первой серии. В 1921 вышла «Первая папка» («Erste Mappe») отобранных издателем гравюр и рисунков. Выбор художников, которые составили впоследствии славу немецкого экспрессионизма (Л.Файнингер, Э.Хеккель*, Э.Л.Кирхнер*, О.Кокошка*, В.Лембрук*, А.Макке*, Ф.Марк*, Л.Майднер, Э.Нольде*), свидетельствует о прозорливости В.Пшигоде. Публикации в «Д.» принесли многим поэтам, прозаикам и драматургам, выступившим в эти годы, первую серьезную известность. Их творчество отразило доминирующее мироощущение экспрессионистов, переживших I мировую войну: потерянность и отчуждение от мира, Бога, природы и самого себя: «Я не созвучен времени и бытию» (К.Бранд).

Продолжением журнала был специальный выпуск «Книга мертвых» («Buch der Toten», 1919), изданный В.Пшигоде в память о погибших на фронте писателях (П.Баум, Г.Зак, А.Лихтенштейн*, Э.В.Лоц*, Э.Штадлер*, Г.Тракль*). Объявленный второй специальный выпуск «Книга женщин» («Buch der Frauen») со стихами поэтесс не был завершен, так же, как и книга «Французская поэзия» («Französische Dichtung»). Приложением к первой книге второй серии вышел номер со скандальной полемикой вокруг обвинения Г.Кульки в плагиате (статьи В.Пшигоде, Г.Кульки, К.Крауса*).

Лит.: Baudisch P. Der letzte Schlaf // Die Dichtung. Programmheft vor der 2. Folge. 1920; Heynicke K. Abend // ebd., Koppen E. Verstossen // Die Dichtung. 2. Folge, 2. Buch. 1923; Benzmann H. // Neue Blätter für Kultur und Literatur. № 1. 1918; Kasack H. Gedenkrede auf Wolf Przygode // Mosaik-

steine K.H. Beiträge zur Literatur und Kunst. Frankfurt a. M., 1956; Kasack H. Wolf Przygode und die Dichtung (1918–1923) // Imprimatur. Neue Folge. 1961–1962. № 3.

Н.Пестова

ДО́ЙБЛЕР, ТЕОДОР (Daubler, Theodor, 17.08.1876, Триест, Австро-Венгрия, ныне Италия, – 13.06.1934, Санкт-Блазиен в Шварцвальде) – немецкий писатель. Сын коммерсанта, до 1898 жил в Триесте и Венеции; одинаково владел немецким и итальянским языками. Постоянно путешествовал, подолгу останавливаясь в крупнейших культурных центрах (Вена, Берлин, Париж, Флоренция, Рим, Дрезден, Женева, Афины и др.), посетил Египет, Сирию, Турцию и другие страны. Систематического образования не получил, вел по существу бродяжническую жизнь, хорошо знал многих писателей и художников, ценил и пропагандировал современное искусство, вырабатывая свой собственный визионерский стиль, в котором классические жанры и формы (лирическое стихотворение, ода, сонет, терцины, баллада, поэма) насыщались экспрессивно-космической образностью. В 1901 поселился в Париже, посещал Сорбонну, изучал архитектуру, скульптуру и живопись. Во Франции Д. увлекался импрессионизмом, позднее, в Италии, – футуризмом, опубликовал немало статей в защиту современного искусства, изданных затем отдельными книгами: «Новая позиция» («Der neue Standpunkt», 1916), «В борьбе за современное искусство» («Im Kampf um die moderne Kunst», 1918). В 1916 напечатал несколько статей об экспрессионизме, причисляя себя к нему и рассматривая экспрессионизм как важнейшее течение в современном искусстве.

Д. неоднократно говорил, что уже в отрочестве его осенила идея, ставшая определяющей для его творчества: «Земля снова должна воссиять: новое солнце вырвется из человека!» (Из письма К.Эдшмиду*, 1919). В 1898 у подножия Везувия Д. начал писать самое оригинальное и объемное произведение – поэму «Северный свет» («Das Nordlicht», 1910, более 30000 строк). Над первой опубликованной редакцией он работал свыше десяти лет, в дальнейшем (до 1930) продолжая вносить изменения (второе издание в 1921–1922; третье до сих пор полностью не опубликовано). Эпос состоит из трех частей: «Средиземное море», «Пан. Орфическое интермеццо», «Сахара». Огромное произведение не имеет ясно очерченной сюжетной канвы, в центре повествования – лирическое «я», испытывающее бесконечные метаморфозы. В первой, наиболее автобиографической, части поэт воспевает отношения с безымянной возлюбленной на фоне средиземноморского ландшафта. В «Сахаре» лирический герой «путешествует» по различным историческим эпохам и географическим регионам в поисках пути к Солнцу, духовно-мистического слияния с мифическим божеством, что одновременно означает и самообожествление, достигаемое через «поступенчатое освобождение «я». Центральное в композиции «Орфическое интермеццо» представляет собой скрытую движущую пружину всего эпоса – лирическое «я» предстает здесь в облике Орфея, ищущего свою Эвридику. В этих поисках Новый Орфей достигает и царства Смерти – отсюда апокалиптические видения, призывы к сотворению «нового человека»*, который, как феникс, возродится из хаоса прошлого и настоящего. «Северный свет» – грандиозный опыт создания поэтического образа «нового человека». Но поскольку «новый человек» осмысляется в его становлении, то Д. вводит «хаотическое» начало как структурообразующий элемент, пытаясь поэтически воспроизвести животворящий природно-космический Хаос. С экспрессионизмом его сближают «космичность и динамизм созданного им поэтического мира» (Н.Павлова). В «Северном свете» можно обнаружить много следов использования унаследованных литературных форм, а также философских, религиозных и других источников от Данте до Р.Штейнера, от В.Гюго, А.Рембо и У.Уитмена до Р.Вагнера, Ф.Ницше и А.Момберта, К.Шпиттелера и др. Вся эта огромная и шероховатая конструкция пронизана идеей необходимости духовного «преодоления» и пре-

ображения материального мира, которая была выстрадана поэтом и во многом созвучна раннему экспрессионизму, пошедшему еще дальше по пути разрыва с унаследованными поэтическими формами. Некоторые циклы, входящие в «Северный свет», Д. издавал затем отдельными книгами. Его последующие произведения так или иначе перекликаются с «Северным светом».

В 1921–1925 Д. жил в Греции, путешествуя по стране и осваивая древнегреческую культуру. В шестидесяти «Аттических сонетах» («Attische Sonette», 1924) он стремится изобразить путь человека к солнцу, начало этого пути он видит в античности. Новый взгляд на античность Д. развивает в эти годы и в своей прозе. В конце 1920-х он сохраняет популярность и авторитет в Германии: в 1926 избирается президентом основанной тогда же немецкой секции ПЕН-клуба, затем становится действительным членом Прусской академии искусств. И в эти годы Д. продолжает много путешествовать, выступает с чтениями своих произведений и докладами об искусстве в разных странах, публикует автобиографические книги, драмы, поэзию и эссеистику. В 1932 у него открылся туберкулез, от которого он скончался.

Соч.: Oden und Gesänge. Berlin, 1913; Der sternhelle Weg. Dresden-Hellrau, 1915; Hesperien. Eine Symphonie. München, 1915; Das Sternenkind. Leipzig, 1916; Paan und Dithyrambos. Eine Phantasmagorie. Leipzig, 1924; Dichtungen und Schriften. München, 1956; Der sternhelle Weg und andere Gedichte. München, 1985.

Лит.: Ulbricht H. Theodor Däubler. Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl. Wiesbaden, 1951; Kemp F., Pfafflin F. Theodor Däubler. Marbach, 1984.

А.Гугнин

ДОЙЧ, ЭРНСТ (Deutsch, Ernst 16.11. 1890, Прага – 22.03.1969, Берлин) – немецкий актер. Начав актерскую деятельность в венском театре Фольксбюне, Д. приобрел известность после исполнения заглавной роли в пьесе В.Газенклевера* «Сын», поставленной в дрезденском Альберт-театре (1916) и обратившей на себя внимание всей театральной общественности. Собственно премьера пьесы состоялась месяцем раньше в пражском Немецком театре (режиссер Х.Демец), но дрезденский спектакль лишний раз подтвердил значимость пьесы. К.Пинтус* писал, что «впечатление от спектакля было необычайным не только из-за напряженности действия пьесы [...] и захватывающей экспрессивности Дойча, но и потому, что большинство зрителей восприняли пьесу как политическую демонстрацию: ведь в самый разгар войны появился спектакль против господствовавшей системы, против буржуазного общества, против авторитаризма и традиций, за [...] свободу и человечность, даже с “Марсельезой”» в конце III акта.

Там же, в Дрездене, Д. выступает вместе с Х.Георге* в первых экспрессионистских одноактных пьесах О.Кокошки* (1917), после чего был приглашен в берлинский Немецкий театр (Deutsches Theater), где дебютировал в главной роли в пьесе Р.Зорге* «Нищий». В 1918 в спектакле «Молодой Германии» Д. снова играл в «Сыне» В.Газенклевера (режиссер Ф.Холлендер), не повторяя дрезденскую трактовку роли. Теперь он сумел в большей мере выявить страдающую и бунтующую человечность. За этой ролью последовали: Сын в «Коралле» Г.Кайзера* (1918), Каин в одноименной пьесе Ф.Коффки, Мефистофель в «Пра-Фаусте» Гете (1920) и заглавная роль в «Еврее Зюссе» П.Корнфельда* (1930, режиссер Л.Йеснер*, «Театр ам Шиффбауэрдамм»).

Д. эмигрировал в 1933 (Вена, Прага, Брюссель, Париж, Англия, с 1939 США), вернулся в Германию в 1947. Играл с большим успехом в разных театрах ФРГ и Австрии (Вена, Бургтеатр), преимущественно в пьесах немецких классиков.

Лит.: Zehder H. Ernst Deutsch. Berlin, 1960; Zivier G. Ernst Deutsch und das deutsche Theater. Berlin, 1964; Das bin ich / Hg. H.Reinhard. 1970.

В.Клюев

ДОНАДИ́НИ, УЛЬДЕРИКО (Donadini, Ulderiko, 08.04.1894, Лика, Австро-Венгрия, – 10.05.1923, Загреб, Королевство сербов, хорватов и словенцев) – хорватский

прозаик, драматург, поэт, издатель. В детстве пережил семейную драму (его отец, мелкий буржуа, оказался банкротом), и с тех пор бедность, уязвленное самолюбие и жизненная неустроенность преследовали его до конца дней. С помощью скудной стипендии он закончил гимназию и университет в Загребе и стал учителем. Рано начал писать стихи. Во время I мировой войны, призванный в армию, симулировал сумасшествие, чтобы не участвовать в военных действиях. В 1915 выпустил сборник «Сумасшедших рассказов» («Lude priče»), написанных под влиянием А.Г.Матоша. В них наметились основные мотивы его творчества: отвращение к засилию мещанства, экзистенциальное проклятие судьбы, порочность и слабость человеческой психики. Не примыкал ни к каким литературным группировкам. В 1916 начал самостоятельно издавать литературно-политический журнал «Кокот» («Петух», всего вышло 14 номеров), в котором поддерживал югославянское движение во главе со Й.Скерличем, М.Марьяновичем и В.Чериной. В искусстве провозглашал отказ от традиций, говорил о необходимости всеобщего обновления художественных средств и отражения динамики жизни. В отличие от модернистов, ориентированных на западноевропейскую и региональную хорватскую культуру, он вслед за славянскими романтиками первой половины XIX в. считал источником возрождения славян их общую традиционную «культуру сердца и любви». Особую любовь он испытывал к народным песням, творчеству Достоевского и Мештровича. Немецкий экспрессионизм вначале вызывал его неприятие как формальное, «мертворожденное искусство»; затем он пропагандировал его как «революционное искусство», отказавшееся от потерпевшего крах рационализма и обратившееся к человеческой душе (статьи «Экспрессионизм», «Ekspresionizam», «Воскресшая душа», «Vaskrsna duša»). «Непрограммный» экспрессионизм был органически присущ публицистике Д. как ощущение нового «духа времени» в пору заката буржуазной культуры, резко отрицательное отношение к насилию любого рода, утопически-абстрактная вера в человека. Однако постепенное разочарование в объединительной югославянской идее привело его к мысли о невозможности осуществить положительную программу. В 1918 он прекратил издавать журнал и погрузился в литературное творчество.

Проза Д. отличается по духу от его журнальной публицистики. В ней он крайне субъективен, автобиографичен, исповедален. Болезненная торопливость и импульсивность часто мешали ему закончить свои произведения. Все это заставляло многих критиков говорить о том, что его прозу можно одинаково отнести к явлениям литературы и психопатологии. В повести «Дуня» («Dunja», 1917) речь идет о несчастной, обреченной любви; в рассказе «Дьявол господина Андрии Петровича» («Đavo gospodina Andrije Petrovića», 1917) и романе «Призраки» («Sablasti», 1917, переписан в 1922 под заглавием «Страшилище», «Bauk») – о борениях героя со своим сумасшествием. Под влиянием внешних обстоятельств многие его герои опускаются, стремятся к самоуничтожению, злоупотребляя алкоголем, табаком, изнуряют себя бессонницей, голодом, уходят в сумасшествие ради того, чтобы избежать реальных жизненных коллизий. В драмах «Бездна» («Bezdan», 1919, переработка повести «Вихри», «Vijavice», 1917), «Игрушка бури» («Igračka oluje», 1921) и «Страсть» («Strast», при жизни не издана), написанных под влиянием Ибсена, человек предстает не самостоятельной личностью, но игрушкой среды, существующей под трансцендентальным проклятием. Роман «Сквозь строй» («Kroz šibe», 1921) посвящен унизительному казарменному опыту автора. В других произведениях неврастения, цинизм, опустошенность, деградация предстают «нормой» жизни всех людей. Д. писал «нелитературно», спонтанно, повинуясь исключительно своим чувствам; на всех его произведениях лежит печать бреда. Начиная с 1921, он все больше времени проводит в клинике для душевнобольных, где и кончает жизнь самоубийством.

Д. был противоречивой личностью. В нем уживалось гипертрофированное свободолюбие и политическая ангажированность,

сосредоточенность на мрачных душевных состояниях и акцентирование философии душевной бодрости, естественности, счастья. В хорватской литературе он занимает особое место трагического, «не вписавшегося» в жизнь таланта. Однако его творчество, не скованное внешними рамками, открывшее для литературы новые пути, оказало значительное влияние на современников, что, в частности, отмечали такие писатели как А.Цесарец*, А.Б.Шимич*, М.Крлежа*, Г.Крклец и многие другие.

Соч.: Wiesner L., Donadini U. Izabrana djela. Zagreb, 1970.

Лит.: Selaković M. Nemirna orientacija Ulderika Donadinia // Republika. Zagreb, 1951. № 8; Veres S. Otrovno cvijeće Ulderika Donadinia // Krugovi. Zagreb, 1954. № 5; Simić A.B. Zapis o Donadini iz god.1923 // Sabrana djela A.B.Simića. T. 3. Zagreb, 1960; Donat V. Estetika srca i živaca // Revija. Osijek, 1961. № 3/4; Franić A. Ulderiko Donadini // Kolo. Zagreb, 1966. № 11; Culić C. Donadini u ogledalu svoga djela // Mogućnosti. Split. 1969. № 6.

М.Карасёва

ДОС ПА́ССОС, ДЖОН РОДЕРИГО (Dos Passos, John Roderigo, 14.01.1896, Чикаго, Иллинойс – 28.09.1970, Уэстморленд, Виргиния) – американский прозаик и драматург. Родился в семье выходцев из Португалии. Закончил Гарвардский университет (1916), затем изучал в Испании архитектуру. Во время I мировой войны служил в санитарных войсках. Впоследствии был корреспондентом в Испании, Мексике и на Ближнем Востоке.

Романы «Посвящение одного молодого человека – 1917» («One Man's Initiation – 1917», 1920; переиздан под названием «Первая встреча», «First Encounter», 1945) и «Три солдата» («Three Soldiers», 1921) отразили военный опыт Д.П. и продолжили традицию С.Крейна, который первым из американских писателей развенчал идеализацию войны и показал ее трагизм. В них заложены важные особенности творческого почерка Д.П. – монтажная подача материала, композиционные построения, основанные на многих анонимных героях, использование в тексте документов эпохи.

Раннее творчество Д.П. развивалось преимущественно в экспрессионистском ключе: бунтарю по натуре, ему была близка антибуржуазная, антимилитаристская и антиурбанистическая направленность экспрессионизма, трагическое видение действительности, яркость и взвинченность стиля. Монтаж – главный прием или даже принцип художественного мышления писателя – позволял сталкивать контрастные идеи и образы и вызывал у читателя эмоциональное потрясение в духе эстетики экспрессионизма.

В романе «Манхэттен» («Manhattan Transfer», 1925) Д.П. пошел дальше по пути размывания сюжета: здесь представлено несколько самостоятельных тем, объединенных только местом и временем действия. Прозаик разделяет экспрессионистскую трактовку города как носителя онтологического зла, подобия библейских Содома и Гоморры. Город в «Манхэттене» враждебен живущим в нем людям: они противоестественным образом отторгнуты от природы, лишены индивидуальности, изолированы друг от друга. Своего рода персонифицированное зло, город обретает черты одушевленного организма, подчиняющего себе человека, который, напротив, наделен чертами бездушной машины, превращен в полуавтомат. В характерах нет глубины, они написаны одной краской – вполне в традиции экспрессионизма, наряду с которым в романе заметно и влияние импрессионизма. При этом автор далек от характерного для большинства экспрессионистов подчеркнуто субъективного взгляда; на всем протяжении творческого пути он стремился к объективности: по его убеждению, писатель должен быть «историком своего времени». Он сознательно избегал проявлений авторской позиции, что сближает его с Дж.Джойсом.

Драматургическая деятельность Д.П. 1920-х связана с возникшим тогда театральным коллективом «Новые драматурги» – он стал одним из его руководителей вместе с М.Голдом и Дж.Х.Лоусоном*. Новый театр ориентировался на демократического зрителя, обращаясь к значительным по теме и экспериментальным по форме про-

изведениям, обещавшим яркое народное зрелище. «Новые драматурги» предлагали модернизировать традиционно американские театральные жанры – мюзикл, ревю (шоу), тогда же родилось понятие «пролетарского мюзикла». Д.П. в мюзикле «Мусорщик» («The Garbage Man», 1923, поставлен в 1925 под названием «Луна – это гонг», «The Moon is the Gong») утверждал, что современное общество мертво и бесчеловечно и стране нужен «мусорщик» с крепкой рукой. Контрастное изображение мира труда и капитала, намеренная деформация реальности, гротескно-фантастические элементы сближают эту пьесу с экспрессионистской драмой, в частности, Э.Толлера*.

Монументальная трилогия «США» («U.S.A.») – самое значительное произведение Д.П. – возникла из стремления дать обобщающую картину развития Соединенных Штатов в XX в. Составляющие трилогию романы: «42-я параллель» («The 42nd Parallel», 1930), «1919» (1932) и «Большие деньги» («The Big Money», 1936) – охватывают значительный период истории Америки – от начала века до экономического кризиса 1929. Поставив перед собой эпическую задачу и в то же время сохраняя установку на эксперимент, Д.П. выстраивает композицию каждого романа из четырех постоянных повествовательных линий: портреты вымышленных социально типичных персонажей, портреты-биографии исторических личностей, Новости Дня (монтаж из газетных сообщений) и Камера-обскура (внутренние монологи автора).

В конце 1930-х в идейных взглядах писателя произошел резкий поворот, и он отрекся от революционных убеждений молодости. Перемены в мировоззрении отразились в его новой трилогии «Округ Колумбия» («District Columbia», 1950), куда вошли романы «Приключения молодого человека» («Adventures of a Young Man», 1939), «Номер первый» («Number One», 1943) и «Великий план» («The Grand Design», 1949), направленный против политики Ф.Д.Рузвельта. В центре трилогии – судьба разочаровавшегося в идеалах коммунизма Глена Спотсвуда и его увлеченных политикой родственников. В трилогии и других произведениях 1950–1960-х (по преимуществу социально-исторических очерках) Д.П. сохранил многое из своего связанного с экспрессионизмом художественного инструментария 1920–1930-х, однако в апологетическом по отношению к тогдашней Америке романе «Середина столетия» («Midcentury», 1961) использование монтажа, документов эпохи, анонимных героев и т.п. выглядит далеко не столь органично, как в ранних произведениях. В 1966 Дос Пассос опубликовал ностальгическую книгу воспоминаний о своей молодости «Лучшие времена» («The Best Times»).

Соч.: Most likely to Succeed. New York, 1954; Three Plays. New York, 1934. Собрание сочинений: В 3 т. М., 2000.

Лит.: Wren J.H. John Dos Passos. New York, 1961; Knox G.A., Stahl H.M. Dos Passos and «The Revolting Playwrights» // Essays and Studies on American Language and Literature. Vol. 15, New York, 1964; Старцев А. Джон Дос Пассос. [М.], 1934; Засурский Я. Американская литература XX века. М., 1984.

В.Бернацкая

«ДРАМА ВОЗВЕЩЕНИЯ» («Verkündigungsdrama»; возможный русский перевод «Драма провозглашения»; «Verkündigung» значит также «Благовещение») – форма драматургии и театрального представления в экспрессионизме, которая ориентируется на художественную прокламацию религиозно-философских идей или социально-политической программы преображения мира. Экспрессионисты осознавали себя провозвестниками «века духа» и заявляли миру о своей готовности совершить революцию в душах людей. «Драматическая миссия» – программный подзаголовок драмы Р.Зорге* «Нищий». В соответствии с этой миссией театральная постановка организовывала акт духовного преображения, участниками которого были актеры и зрители. Сценическое пространство уподоблялось трибуне на площади или кафедре проповедника; факту «игры», соответственно, придавалось демонстративное, агитационное значение (в социально-политической драме) и суггестивное

(в религиозно-философской, визионерской драме).

Социально-политическая драма возвещения, как правило, связана с конкретными историческими событиями (I мировая война, революция), которые осмыслялись отвлеченно-философски как столкновение полярных сил мироздания, в результате которого гибнет в самоуничтожении старый мир и рождается новый. Диапазон прокламаций при этом чрезвычайно широк – от призыва к революции и утопии обновлённого человечества («Превращение» Э.Толлера*, «Коралл» Г.Кайзера*, «Люди без насилия» Л.Рубинера*) до апокалиптических пророчеств («Газ» Г.Кайзера, «Мертвый день» Э.Барлаха*). Религиозно-философская «Д.в.» восходит к драме обращения (Bekehrungsdrama) и драме-мартирологу (Märtyrerdrama) эпохи барокко, а также в большинстве случаев сливается с имеющей те же корни экспрессионистской драмой преображения* (пробуждения). Драматургия этого типа не только широко использует явление и форму «видения» (Vision), но является по сути драматическим выражением «видения» сущности мира (или «новой реальности»), которая открывается герою в экстазе отчаяния или воодушевления. Такой задаче служит наиболее адекватная ей форма «Я-драма»* (Ich-Drama), поскольку герой-визионер стоит в центре мирового и драматического пространства («Нищий» Р.Зорге, «Мертвый день» Э.Барлаха). Финал «Д.в.» чаще всего являет либо апофеоз всеобщего просветления через провозглашенную истину («благую весть»), либо посмертный переход героя к высшему инобытию чистой духовности, который достигается подвигом самопожертвования («Граждане Кале» Г.Кайзера, «Человек-масса» Э.Толлера). Аналогия с распятым Христом типична и концептуальна: экспрессионизм прокламировал себя как «религию спасения», и судьба многих авторов драматических «видений» свидетельствует о том, что путь Христа стал для них своеобразной моделью жизнеустройства.

Экспрессионистский герой-спаситель обладает не только исключительными качествами визионера и провозвестника будущего, но такой силой убеждения, воли и энергии, какая способна воздействовать на сознание людей – как в драматическом, так и в театральном пространстве. Суггестивной установке экспрессионистского театра, его задаче духовного единения актеров и зрителей служат особая организация постановки и драматического текста, характерная актерская игра: внезапные переломы сценического действия, высокий эмоциональный накал обращенных в зал монологов, риторические повторы и синтаксические нарушения речи, которая сопровождается преувеличенной мимикой и жестикуляцией. Экстаз и воодушевление зрителей неизменно вызывал IV акт «Нищего» Р.Зорге, а первая постановка «Сына» В.Газенклевера* в 1916 спровоцировала политическую демонстрацию.

Поздняя экспрессионистская драма утрачивает пафос провозглашения и пародийно переосмысляет и программу всеобщего одухотворения, и «драматическую миссию» экспрессионизма («Освобожденный Вотан» Э.Толлера «Мафусаил, или Вечный бюргер» И.Голля*).

Лит.: Dramatik // Portner P. Literatur-Revolution 1910–1925. Dokumente – Manifeste – Programme. 1960; Expressionismus. Dramen in 2 Bdn. / Hg. K.Kändler. Brl.; Weimar, 1967; Lämmert E. Das expressionistische Verkündigungsdrama // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten / Hg. von H.Steffen. Göttingen, 1970; Expressionismus. Literatur und Kunst. Moskau, 1986.

О.Мартынова

«ДРАМА ПРЕОБРАЖЕНИЯ» («Wandlungsdrama»), то же, что и «Драма пробуждения» («Erweckungsdrama») – разновидность экспрессионистской драмы, характер и структура которой определяются актом «преображения» героя, трактуемым с различных религиозно-этических и философских позиций.

Онтологически и идейно этот вид драмы связан с религиозно-философской «Драмой возвещения»*. Восходящая к тем же барочным истокам (иезуитской «драме обращения» и «драме исцеления»), эта художественная идея была воспринята и разработана

ближайшим предшественником и театральным законодателем экспрессионизма А.Стриндбергом*. Однако, если стриндберговская драма изображает акт религиозного переживания и обращения героя – авторского alter ego – или же проникнута буддийской концепцией «просветления» («Путь в Дамаск», 1898–1904; «Большая дорога», 1909), то экспрессионисты, восприняв глубоко индивидуальный опыт Стриндберга, вложили в разработанную им форму сугубо экспрессионистскую концепцию «нового человека»*.

Утопия «преображения» типична для экспрессионизма, но характер ее неоднозначен. Драматургия 1910-х исполнена антивоенного и революционного пафоса, однако в идее преображения заложена не столько революционная, сколько этическая программа: утверждение любви как залога будущего пробуждения человечества («Превращение» Э.Толлера*, «Род» и «Площадь» Ф. фон Унру*). Характерно наполнение этой программы религиозно-философским содержанием: христианским идеалом страдания и покаяния или же стриндберговской «игрой снов» и буддийской идеей «пробуждения» к духовной сверхреальности («Голубая крепость» Э.Барлаха*, «Человек-зеркало» Ф.Верфеля*). Действие «Д.п.» концентрируется, как правило, вокруг радикального перелома в душе и судьбе героя. Этот перелом (нем. Aufbruch – порыв, отправление в путь), прорыв мощной душевной силы, пробуждение «я» – исходная точка внутреннего движения героя и действия драмы. Следующие ступени восхождения – искушение, преступление, наказание, искупление страданием и, наконец, полное духовное преображение, часто ценой физической смерти или безумия («С утра до полуночи» Г.Кайзера*, «Нищий» Р.Зорге*). При этом в «Д.п.» часто используется заимствованный у Стриндберга структурообразующий принцип «драмы пути»* («Stationendrama») – «круг-путь» с зеркальной инверсией сцен, который в целом сохраняется, однако значительно упрощается или размыкается утопическим финалом («Ад – Путь – Земля» Г.Кайзера). Сверхзадачей суггестивной экспрессионистской «Д.п.» является эмоционально-волевой катарсис, определяющий характерные драматургические и театральные эффекты: проповеднический пафос, высокий эмоциональный накал обращенных в зал монологов, экстатический финал и т.п.

Лит.: Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater. Darmstadt, 1959; Expressionismus. Dramen in 2 Bdn./ Hg. K.Kändler. Berl.; Weimar, 1967; Der Expressionismus // Mann O. Geschichte des deutschen Dramas. Stuttgart, 1969; Expressionismus. Literatur und Kunst. Moskau, 1986.

О.Мартынова

«ДРАМА ПУТИ» («Stationendrama», по-русски употребляются также различные описательные выражения, в том числе «драма состояний») – драматургическое произведение, построенное в форме странствия героя, в котором каждая сцена или эпизод представляет собой пункт очередной остановки («станции») на его пути. Путь и остановки в такой драме означают не физическое перемещение героя в реальном пространстве, но служат условным, символическим обозначением «внутреннего» движения – развития души, стадий ее эволюции. Классические образцы «Д.п.» создал на рубеже XIX и XX веков А.Стриндберг*. В первых двух частях драматической трилогии «На пути в Дамаск» (1898) и в «Игре снов» (1901), которые он называл «пьесами снов» (drömspel), оформляются основные содержательные (философские, религиозные, этические, психологические) и структурные элементы этого типа драмы. Действие «Д.п.», заключающееся в познании и самопознании, нравственном испытании и пробуждении, принимает форму движения по кругу, завершающегося возвращением в исходный пункт, но на новом уровне. Этим обусловлены, во-первых, характерная круговая композиция и зеркальная инверсия сцен-«станций», во-вторых, фрагментарность драмы: действие течет не равномерно и непрерывно, а движется «скачками» от одной «станции» к другой, обозначая очередную ступень в душевной эволюции героя. В «Д.п.» отсутствуют сюжет и конфликт в

их традиционном понимании. О конфликте можно говорить лишь как о столкновении всеобщих метафизических начал: добра – зла, света – тьмы и т.п. Время и место действия, как правило, неопределенны: «всегда» и «везде» или «сейчас» и «здесь». Финал неоднозначен и подразумевает незавершенность и бесконечность пути; цель удаляется по мере приближения к ней и указывает лишь направление движения. Стихийно создавая новую драматическую форму, Стриндберг опирался на традицию романтической философской драмы, а также на собственный опыт автора сказочных пьес-странствий. Новый тип драмы означал решительный отказ от формулы натуралистической пьесы – принципа максимальной концентрации действия на основе единства места и времени.

Форма «Д.п.», наряду с «я-драмой»*, была воспринята и утверждена экспрессионистами. Начиная с Р.Зорге*, автора пьесы «Нищий» (1912), они широко использовали, развили и видоизменили ее, создав на ее основе ряд вариантов. Мотив духовного пробуждения и преображения продолжил Ф.Верфель* в драматической трилогии «Человек-зеркало» (1920), где круговой путь завершается выходом на новый уровень отношений с миром, в «высшую» реальность. Для героев драм «Мертвый день» (1912) Э.Барлаха*, «С утра до полуночи» (1916) Г.Кайзера*, мятущихся в поисках утраченной связи с миром, путь превращается в замкнутый круг, в котором обретение душевного равновесия или внутренней свободы возможно лишь ценой примирения с судьбой. В социально ориентированной утопической трилогии Г.Кайзера «Ад – Путь – Земля» (1919) путь героя, ведущий к преображению мира и человека, развертывается в восходящую прямую. Как противовес этой «идеальной» утопии воспринимается «реальная» трилогия Кайзера «Коралл», «Газ I», «Газ II» (1917–1920), где путь принимает форму замкнутого безысходного круга.

Лит.: Szondi P. Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a. M., 1969; Evelein J.F. August Strindberg und das expressionistische Stationendrama. Eine Formstudie. New York; Washington, Bern, 1996. Мартынова О.С. Август Стриндберг и драма немецкого экспрессионизма. Диссертация. М., 1995.

А.Мацевич

«ДРУЗЬЯ [ТОВАРИЩИ] ЧЕЛОВЕЧЕСТВА» («Kameraden der Menschheit») – одна из важнейших поэтических антологий экспрессионизма, изданная в 1919 Л.Рубинером*, отражает заключительный этап идейной эволюции ее составителя, вступившего в 1919 в КПГ. К этому времени Рубинер, один из самых активных сотрудников журнала «Акцион»*, значительно изменил свои взгляды на место литературы в обществе и на взаимоотношения поэзии и политики. Если в 1912 он писал: «Политика – это публичное провозглашение наших нравственных намерений [...]. Поэт вторгается в политику, это значит: он раскрывается, он обнажается. Он верит в свою интенсивность, в свою взрывную силу», то в послесловии к антологии «Д.ч.», которой Рубинер дал подзаголовок «Поэзия мировой революции» («Dichtungen der Weltrevolution»), он признает уже только одну нравственно-политическую позицию: «Каждое стихотворение этой книги – это призыв его автора к борьбе против старого мира, к походу на новый человеческий материк социальной революции [...] Друзья человечества призывают к мировой революции». Рубинер подчеркивал, что основным принципом отбора для него была «полностью выраженная, открытая, человеческая партийность», но ни в коем случае не «жалкая позиция так называемой чисто художественной ценности», которая, по его мнению, представляет собой буржуазный миф.

В антологию включены произведения восемнадцати поэтов с отчетливо антивоенным, антимилитаристским и революционно-пролетарским содержанием. Композиционно сборник разбит на шесть тематических разделов (многие поэты представлены в нескольких разделах, если у них были стихи на соответствующую тему): 1. Интернационализм (Die Internationale); 2. Долой войну (Nieder mit dem Krieg); 3. Приготовление (Vorbereitung); 4. Возмущенные (Die Empörung); 5. Красная толпа (Die rote Schar);

6. Друзья человечества (Kameraden der Menschheit). В соответствии с интернациональным характером сборника в него включены тексты трех французских поэтов (в переводах на немецкий язык), занявших в начале I мировой войны активную антимилитаристскую позицию: М.Мартине, А.Гильбо, П.-Ж.Жув. Из немецких поэтов-экспрессионистов в антологии представлены: Л.Боймер*, Й.Р.Бехер*, А.Эренштейн*, К.Эйнштейн*, И.Голль*, В.Газенклевер*, А.Холичер*, Х.Лахман, Р.Леонгард*, К.Оттен*, Л.Рубинер*, Э.Толлер*, Ф.Верфель*, А.Вольфенштейн*, П.Цех. В антологию намеренно не были включены «так называемые рабочие поэты: как бывшие пролетарии они должны были знать, какое зло война принесла народу, но во время войны вели себя предательски и трусливо». Речь идет об официальных «рабочих писателях» немецкой социал-демократии (Х.Лерш, А.Пецольд, К.Брегер, М.Бартель и др.), которые вместе со своей партией приветствовали империалистическую войну и решительно отвергали революционные методы борьбы.

Элементы духовной и социальной утопии, свойственные антологии «Д.ч.», присутствуют в визионерском характере мировосприятия подавляющего большинства экспрессионистов, хотя одни из них видели впереди «конец света» (Я.ван Ходдис*, Г.Гейм*, Г.Тракль* и др.), а другие – «светлое будущее» (как авторы, отобранные Рубинером). Но и те, и другие сходились в резко негативном отношении к современной им буржуазной цивилизации. Когда же после I мировой войны стало ясно, что искусство, хотя и может выразить понимание жизни, но не может ее преобразить, большинство из них задумалось о выборе более конкретной социально-политической позиции, и пути их расходились. Почти все авторы антологии остались верны своим революционным убеждениям, хотя жизнь заставила некоторых из них картину «светлого будущего» поменять на картину «конца света» – актом самоубийства завершили свою жизнь К.Эйнштейн, В.Газенклевер, Э.Толлер, А.Вольфенштейн.

Соч.: Kameraden der Menschheit. Dichtungen der Weltrevolution. Eine Sammlung / Hg. L.Rubiner. Potsdam, 1919, 1971 (mit dem Vorwort von Fr. Albrecht. Leipzig); Gedichte des Expressionismus / Hg. D.Bode. Stuttgart, 1986; Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990.

Лит.: Schneider F.J. Der expresssive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart. Stuttgart, 1927; Paulsen W. Expressionismus und Aktivismus, 1935; Rothe W. Der Aktivismus 1915–1920. 1969; Kraft H. Kunst und Wirklichkeit im Expressionismus. Mit einer Dokumentation zu Carl Einstein. Bebenhausen, 1972; Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung / Hg. Paul Raabe. Zürich, 1987; Пестова Н. Лирика немецкого экспрессионизма. Профили чужести. Екатеринбург, 1999.

А.Гугнин

Е

ЕРЖАБЕК, ЧЕСТМИР (Jeřábek, Čestmír, 18.08.1893, Литомышль, Австро-Венгрия – 15.10.1981, Брно, Чехословакия) – чешский прозаик, драматург, театральный критик. Сын писателя Виктора Камила Ержабека. Закончил юридический факультет Карлова университета в Праге (1917). Участвовал в боях I мировой войны. В 1919–1949 – служащий городского магистрата в Брно. Печататься начал с 1916. Один из ведущих представителей объединения «Литерарни скупина»*. В 1922–1926 редактировал журнал «Гост» («Host», «Гость»), орган этого объединения.

Экспрессионистичны ранние рассказы, повести, драмы Е. В мире, потрясенном войной, единственной точкой опоры для писателя оказывается внутренняя жизнь индивидуума, разрывающего связи с обществом, обретающего свободу в духовной устремленности к новому, утопически-гуманному мироустройству. Отсюда перевод реальных

проблем современности в плоскость спиритуалистской медитации, неприятие социального радикализма. Склонность к экспрессивной обобщенности, лиризм и метафоризация влекли за собой ослабление сюжета, превращение героев в прямых выразителей авторских идей, с чем связано обилие диалогов и рассуждений, лишь условно включенных в действие. От чувства духовной уверенности, которое герой обретает в общении с космосом, будучи исполнителем воли Всевышнего («Призыв», «Výzva», 1921), через ощущение тревоги и страха из-за ограниченных возможностей обычного «земного» человека («Застекленный человек», «Zasklený člověk», 1923), Е. приходит к изображению мрачной картины бессмысленной и полной страданий человеческой жизни, создает образы людей, скованных бесполезным механическим трудом, нелепыми условностями (рассказ «Предвестие», «Předzvěstí», 1924). В том же духе написаны драмы «Новые флаги» («Nové vlajky», 1922), «Цирк Максимус» («Cirkus Maximus», 1922) и «Непрошеная гостья» («Vetřelkyně», 1933), в которых писатель пытается проникнуть в души выбитых из привычной житейской колеи людей. Экспрессионистские художественные средства использованы и в романах «Филантроп на кресте» («Lidumil na kříži», 1925) и «Фирма пророка» («Firma prorokova», 1926). В первом из них речь идет об убийце, рукой которого водит некая гипнотическая сила. Второй, также с детективными элементами, построен на социально-психологическом эксперименте с целью доказать, что к добру человек приходит через познание зла. Психологический эксперимент использован и в романе «Мир горит» («Svět hoří», 1927): желая убедительнее показать внутреннее состояние героев, автор превращает их в своего рода «актеров камерной психологической студии». В романе намечается переход к реалистической эпике, подчеркнутый субъективно-оценочный элемент уступает место более объективному повествованию. В ряде романов Е. пытается, в частности, раскрыть идейную ориентацию своего поколения. С этим связано и его обращение к судьбам людей искусства: писателя («Адский рай», «Pekelný ráj», 1930), актера («Недоигранное», «Nedohráno», 1943), композитора и поэта («Летописи чешской души», «Letopisy české duše», 1946). Эти произведения, как и романы «Свет в носовой части палубы» («Světlo na přídi», 1933) и «Путь земной» («Cesta pozemská», 1935), повествуют о крушении жизненных иллюзий. В трилогии «Легенда потерянного века» («Legenda ztraceného věku»: «Искатели золота», «Hledači zlata», 1938; «Медвежья шкура», «Medvědí kůže», 1939; «Боги покидают землю», «Bohové opuštějí zemi», 1939) личная жизнь героев дана на фоне исторического конфликта. В романах трилогии улавливаются отзвуки былого увлечения экспрессионизмом.

Автобиографический характер носят книги «Зеленая ветвь» («Zelená ratolest», 1946) и «В памяти и сердце» («V paměti a v srdci», 1961). В 1950–1970-е писатель продолжал работать в социально-историческом жанре.

Соч.: Neumřela, ale spí. Praha, 1941; Poselství z druhého břehu. Praha, 1942; V zajetí Antikristově. Praha, 1945; Evropské meziaktí. Praha, 1945; Zvedni se, město. Praha, 1947; Podivuhodný návrat bratra Angelma, Praha, 1948; «Někomu život, někomu smrt». Praha, 1957; Sága našeho rodu. Praha, 1959; V paměti a v srdci. Praha, 1961; Kam jde tvá cesta. Praha, 1972; Jitro se zpěvem. Praha, 1973.

Лит.: Götz F. Anarchie v nejmladší české poezii. Praha, 1922; Sezima K. Román-detektivka naruby // Krystaly a průsvity. Praha, 1928; Götz F. Basnický dnešek. Praha, 1931; Vlašín Š. Novely Čestmíra Jeřábka // Cesty k dnešku. Praha 1964; Hrabál J. // Život s literaturou. Brno, 1982; Vlašín. Historické romány Č.Jeřábka // Sborník prací FF brněnské univerzity, řada literarněvědná (D). Brno, 1982; Götz F. Česta pozemská // Literatura mezi dvěma válkami. Praha, 1984.

Р.Филипчикова

З

ЗВУКОПИСЬ в экспрессионизме – соответствующая его эстетике форма организации стихотворной речи, частная – фоническая – составляющая экспрессионистской поэтики. Принципы и признаки экспрессионистской звукописи складывались по мере расхождения со стиховой традицией (прежде всего ближайшей: натуралистической, импрессионистской, сецессионной) и, в свою очередь, отражали этот разрыв. Эту – стилистико-фонетическую – коллизию можно в первом приближении уподобить той, которая исторически разделила К.Бальмонта («я – изысканность русской медлительной речи... Я люблю этой речи уклоны, перепевные, гневные, нежные звоны») и В.Маяковского* («есть еще хорошие буквы: эр, ша, ща»). Как в экспрессионистской живописи и рисунке над линией стал главенствовать излом, над избразительным целым – выразительная деталь, композиционный сдвиг, так в стихе от натуралистической номинативности, импрессионистской эпитетации, сецессионной эвфонии совершался крутой поворот к требующим действия глаголу и междометию, от певучести – к активизирующим восприятие призыву и лозунговости, от ласкающей слух сонорности – к режущей ухо аффрикативности, от всякой канонической «правильности» – к разным грамматическим, морфологическим, орфоэпическим нарушениям привычного словоупотребления. Сознательная направленность такого, в том числе интонационно-звукового рода, явственно проступает в стихах и высказываниях многих экспрессионистов, наиболее радикальных в этическом и социальном отрицании. «Вдребезги разбей кристальный фиал» (Э.Толлер*); И.Бехер* в стихотворении «Поэт» ставил задачу «ковать» фразу; К.Пинтус* в предисловии к антологии «Кондор» так характеризовал язык А.Штрамма*: «Из ясных чувств кует он громовые слова, которые секут, подобно граду и вихрю». Действительно, в стихах А.Штрамма часты атакующие повторы, которые создают впечатление всеохватного брожения и взбудораженности, глаголы в неопределенном наклонении и назывные фразы, которые лишь внешне, чисто декламационно связуются друг с другом обособленным, занимающим отдельную строку союзом «и». Л.Кашшак* требовал новых, «упрямых, сокрушительных» форм (статья «Плакат и новое искусство», «Plakát és az új festészet», 1916), подразумевая ударные повторы, аллитерационные градации, фонетические эффекты, глагольное переозвучивание слов. «Вколоколиваю в пространство свое имя: / а – ха – о...» (сборник «Вместе с тумбой афишной», «Hirdető oszloppal», 1918). «Имя» это, данное отдельной строкой, – собственно, непроизвольно рвущийся из груди клич вольной силы, пароль нового мирочувствования. С этими самоутверждающимися гласными контрастировали фрикативные согласные («с», «з»), воплощая ощущение стиснутости, скрежещущей замкнутости (в русском перевыражении: «стозамковые зигзаги закоулков», из которых поэт уносится «в бесконечность»). Подобная же аранжировка (посредством «т», «к», передающих как бы спирающий дыхание напор чувств) – у А.Комьята* («Крики! Глотки! Вкатываются, вглатываются в мою...» – стихотворение «Вопль!», «Kiáltás!»). Наконец, в общее поле драматического напряжения включалось наряду с другими языковыми эффектами тоже перенимаемое у футуристов – прямое звукоподражание. Преимущественно на имитации свиста пуль, пулеметной дроби, артиллерийской стрельбы, стонов («фу-у-иййии... бум... бururу-и... буммм / шиу-цупп, пака-пака-пака-пака-брура-чю-ю-ю...» и т.п.) построено одно из антивоенных стихотворений Кашшака (сборник «Эпос в вагнеровской маске», «Eposz Wagner maszkjában», 1915).

Поэтическую традиционность экспрессионисты не обязательно отбрасывали. Они также видоизменяли ее сообразно своему отнюдь не однозначному мировосприятию. Нередко сохранялась и эвфония, хотя при-

обретая иное назначение сравнительно с импрессионизмом или сецессией. У экспрессионистов эвфония навевала обычно настроения бесцельности, неудовлетворенности, напоминающие некоторые стихотворения Г.Гофмансталя с их завораживающе монотонными аллитерационными повторами – в унисон тоскливому однообразию окружающей природы. Либо же наряду с какофонической звукописью, призванной передать античеловечный сумбур цивилизации, возникала звукопись более мелодичная, несущая заряд гуманности, в которой, кроме первозданно-«естественной» нечленораздельности, жизнерадостных возгласов-вздохов, появлялась своеобразная гимническая, дифирамбичная интонация; возрождались излюбленные символистами музыкально компонуемые повторы, лирические переносы, рассчитанные не на разорванность, а на исповедальную слитность. Таковы некоторые воспевающие, по словам К.Пинтуса, «красоту земную» стихи Т.Дойблера*; свободно, по его же словам, «будто прямо из сердца», льющиеся строки «провозвестника доброты и любви к людям» Ф.Верфеля* (например, в стихотворениях «К жаворонку во время войны», «К читателю»). Экспрессионисты двигались, таким образом, в общем для искусства нового времени ораторско-разговорном, синкопированно-речитативном и лирико-декламационном направлении, обновляя его и расширяя.

Лит.: Pinthus K. Menschheitsdämmerung. Berlin, 1919; Hamburg, 1961; Jakobson R. Linguistics and poetics // Style in languages. N.Y.; London, 1960; Talasi I. Áttekintés az újabb nemet századforduló-kutatásokról // Helikon. 1969, 1. sz.; Szabolcsi M. Jel és kiáltás. Budapest, 1971; Луначарский А. Футуристы // Луначарский А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. М., 1965; Пестова Н. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Екатеринбург, 1999.

О.Россиянов

«ЗДРУЙ» («Zdrój», «Родник», Познань, 1917–1920) – журнал, «посвященный искусству и умственной культуре», выходивший на польском языке два раза в месяц (всего вышло 78 номеров). Учрежден В.Гулевичем* и Е.Гулевичем* при участии С.Пшибышевского*. Издавался товариществом «Остоя» («Ostoja», «Опора», основано в 1916), выпустившим в 1916–1921, прежде всего в рамках «Библиотеки Здруя», более двадцати книг поэзии и драмы. Издательство и журнал сыграли важную просветительскую роль в Западной Польше (Великопольше) после восстановления польского государства в 1918 и явились центром консолидации польского экспрессионизма. Журнал являлся неофициальным органом антибуржуазной оппозиции, исповедовавшей анархический активизм*.

Первоначально решающее влияние на идейно-художественное направление «З.» оказывал С.Пшибышевский, фактически бывший его главным редактором до июля 1918 (номинально эту должность исполнял основатель журнала Е.Гулевич). При нем журнал имел эклектический характер: декларировались идеи символизма и продолжение национальной романтической традиции; противодействуя новаторству, Пшибышевский стремился продлить существование вычурного натурмодернизма «Молодой Польши». Среди сотрудников журнала в этот период: З.Пшесмыцкий (Мириам), редактировавший отдел рецензий и переводов, Я.Каспрович, К.Пшерва-Тетмайер, В.Оркан, В.Берент, другие видные представители польского «неоромантизма». Сначала в журнале, с продолжением, а затем в «Библиотеке Здруя», печатался роман Берента «Живые камни» (1917, 1918).

С марта 1918 «З.» становится программным органом польских экспрессионистов. После издания специального номера, приуроченного к первой выставке радикальных художников группы «Бунт»* (возникшей при редакции журнала), авторский актив составили молодые художники и поэты, в основном ветераны I мировой войны: А.Бедерский*, С.Кубицкий*, Я.Паненский, Я.Вронецкий, В.Скотарек* и др. Формальным лидером и группы, и журнала стал Е.Гулевич, стремившийся своей мистико-теософской доктриной определить мировоззренческую и творческую платформу

сообщества, что не вполне соответствовало радикальным активистским настроениям членов группы. Художественную деятельность все они воспринимали как род общественного служения: экспрессионизм призван, преодолев застой и конвенциональность культуры, сбросив «ярмо натуры», возглавить духовное развитие человечества: «Мы сегодня придаем форму грядущей жизни» (Е.Гулевич, «Мы»). В «З.» публиковался В.Кандинский*, чьи теории и художественная практика сильно повлияли на членов «Бунта».

Литературно-художественное сообщество, объединившееся вокруг журнала, было чем-то вроде экстатического монашеского братства, веровавшего, что оно хранит и несет в мир истинную духовность, является истоком «новой эры духа» (редакционная статья «Реинкарнация “Здруя”», «Reinkanacja “Zdroju”», 1920), призвано «организовать дух нации» (Я.Стур*), следуя «путем истины», который заповедан Т.Мицинским*. Концепция духовной эволюции материальных сущностей унаследована «З.» от романтиков, в частности, от Ю.Словацкого, которого экспрессионисты считали «младшим братом евангелиста Иоанна» (Е.Гулевич, «Ego eimi»), «божественным Иоанном Крестителем экспрессионизма» (С.Пшибышевский). Среди предтеч они называли также А.Мицкевича и Ц.К.Норвида (Я.Стур: «Чтобы понять экспрессионизм, надо изучать Норвида»). Их деятельность пронизана ощущением жертвенности: «Мы – пушечное мясо. Наша награда – борьба и гибель. Гибель и забвенье» (Я.Стур «Из размышлений человека на рубеже», «Z rozmyślań człowieka na przełomie», 1920).

Полемизируя с традицией «Молодой Польши», экспрессионисты «З.» искали союзников среди течений европейского авангарда; в частности, установили тесные контакты с немецкими экспрессионистскими журналами «Акцион»* и «Штурм»*. В июне 1918 в Берлине прошла выставка группы «Бунт» и персональная выставка Е.Гулевича, вышли два номера журнала «Акцион», полностью посвященные «Бунту». Возникнув на территории, входившей в состав Германии, поддерживая активную связь с немецкими единомышленниками, журнал «З.», тем не менее, отнюдь не являлся отголоском инокультурных веяний. И все же в распаде группы «З.», наряду с внутренним конфликтом, немалую роль сыграл тот факт, что ее отторгало польское общество, воспринимавшее экспрессионистскую ориентацию как прогерманскую.

Пшибышевский, до конца сохранявший почетный статус патрона «З.», употребил все свое влияние, чтобы втиснуть польский экспрессионизм в русло «младопольской» традиции, уберечь его от левых немецких веяний. Разброд в группе усиливался, в то же время круг авторов расширялся, временно включив в себя молодых варшавских поэтов, связанных впоследствии с журналом «Скамандр» (Я.Ивашкевич, Ю.Тувим, А.Слонимский, К.Вежинский и др.), членов краковской художественной группы «Польские формисты» (З.Пронашко, Л.Хвистек, А.Замойский), художников, входивших в лодзинскую группу «Юнг идиш»* (П.Лиденфельд, М.Шварц). К середине 1919 группа «Бунт» распалась, тогда же из состава редакции вышел Пшибышевский. Доминирующую роль в «З.» начинает играть поэт и теоретик Я.Стур, воспринимавший экспрессионизм как «новейшее течение, существовавшее с незапамятных времен» («Экспрессионизм», 1922), а свою группу как форму воплощения развивающейся универсальной идеи. В манифесте «Чего мы хотим» (март 1920) преобладают лозунги «чистого экспрессионизма», апеллирующего к интуиции и бессознательному, свободному от оккультных спекуляций. Постулат спонтанного творчества стремились реализовать ведущие авторы «З.» – З.Косидовский, Э.Зегадлович, Ю.Виттлин, Р.Эминович. В этот период в журнале печатались произведения Г.Майринка*, В.Газенклевера*, Г.Гейма*, Э.Ласкер-Шулер* и других немецких экспрессионистов.

Между тем, группа оставалась внутренне раздробленной, а публикуемые в «З.» оригинальные произведения становились все более схематичны и стандартны. Антология «Заря эпохи» («Brzask epoki», 1920), вклю-

чившая лучшие и характерные тексты, напечатанные в журнале, подвела итог трехлетию «борьбы за новое искусство». В декабре 1920 журнал перестал выходить из-за экономических трудностей. Завершающий этап существования группы «З.» связан с ее годовым затворничеством в имении Е.Гулевича и его братьев, где экспрессионисты пробовали выработать новую художественную стратегию. Попытка возобновить журнал в виде ежеквартальника закончилась выпуском единственного номера (1922). Некрологом журнала и группы стала статья З.Косидовского «Падение “Здруя”» («Upadek “Zdroju”», 1922). «З.» претендовал на то, чтобы стать единым «родником» авангарда, распространить свое влияние на все польское искусство, но художественное творчество группы не оставило стойкого следа в культурном сознании эпохи, хотя и сыграло важную роль в развитии экспрессионизма.

Лит.: Kosidowski Z. «Zdrój» i ekspresjonizm // Kosidowski Z. Fakty i złudy. Poznań, 1931; Kasztelowicz S. Tragicy doby bez kształtu. Warszawa, 1933; Życie literackie Poznania w latach 1917–1939. Poznań, 1971; Rudziński K. Artysta wobec kultury. Wrocław, 1973; Ratajczak J. Zagasły «brzask epoki». Poznań, 1980.

А.Базилевский

«ЗЁНИТ» («Zenit») – сербско-хорватский литературно-художественный журнал. Выходил с февраля 1921 по июль 1926 сначала в Загребе, затем в Белграде. Всего вышло 43 номера. Издателем и главным редактором журнала был поэт-футурист Л.Мицич (1895–1971). Концепция издания, претендующая на универсальное революционизирующее значение, была изложена в его программной статье «Человек и искусство» («Čovek i umetnost», № 1, 1921) и в «Манифесте зенитизма» («Manifest zenitizma», Библиотека «Зенита», Загреб, 1921), который подписали, кроме самого Мицича, Б.Токин и И.Голль*, с воодушевлением принявший югославянский журнал и несколько лет представлявший его в Западной Европе.

Как и многие экспрессионисты, зенитисты исходили из мысли, что I мировая война стала гранью человеческого существования, показав, «как глубоко человек пал». После нее наступила новая эпоха – «великая эпоха конструкции», «трансформизма», «катарсиса». Новой эпохе необходима новая религия и новое искусство, в качестве чего и предлагался зенитизм. Его главная задача – возрождение, освобождение и возвышение человека, цель – Зенит, высшая точка духовного и творческого подъема. «Зенитософия, – писал Мицич, – это последняя вертикаль духа, которая связывает Землю с остальными планетами. Она связывает три главные точки в пространстве: Землю – Солнце – Человека. Этот метакосмический треугольник есть главный зенитический символ». Вертикальная устремленность утверждается вместо царящего в обществе плоского рационализма, бесперспективного индивидуализма, которые фальсифицируют «чистые» первобытные инстинкты, приводят к застою в обществе и порабощению человека. Творчество рождается в глубинной, «внеразумной» сфере человеческой души, будит в ней все общечеловеческое, надличностное, помогает разрушить косные формы старого мира. Зенитическая теория творчества зиждилась на «антиэстетике», «деструкции всех формальных ценностей», «свободном стихе», на возрождении незамутненной, геометрически-определенной сущности слова, его конструктивной роли в создании культуры будущего.

Бунтарский пафос зенитизма не был безадресным и тотальным. Главной его мишенью стала европейская цивилизация, которая порождает только «мертвые плоды» культуры. Для ее возрождения необходимо вмешательство варваров. Варварство – важнейшее звено теории зенитизма, условие разрушения старого мира и залог расцвета нового человеческого духа. Теоретики зенитизма считали, что энергия элементарных жизненных инстинктов победит апатию тех слоев общества, которые считаются носителями мысли, культуры и искусства. Варвары могут существовать в любой культурной среде (Ницше, Уитмен, Достоевский – «варвары, стоящие у истока»), однако в данный момент заповедником вар-

варства в Европе являются Балканы. «Тип несентиментальной русско-балканской расы» – одновременно и носитель, и движущая сила нового мира, он «не инфицирован европейской дегенеративностью», он весь в процессе становления, и поэтому за ним будущее. Своеобразное мистическое обобщение зенитизма – образ Варварогения, гениального творца, исполненного духом созидательного балканского варварства, воплощение простоты, непосредственности, вертикальной устремленности. Это синоним творческого синтеза, подарок Балкан одряхлевшей Европе.

К другим особенностям журнала можно отнести его ярко выраженный интернациональный характер. В нем печатались поэты и художники не только из Югославии, но также из Германии, Австрии, Италии, Чехословакии, Польши, Советского Союза, Франции и других стран. Среди них такие известные как А.Барбюс, А.Блок, К.Эйнштейн*, И.Эренбург, М.Горький, К.Хайнике*, Г.Кайзер*, Г.Вальден*, В.Гропиус*, И.Голль, В.Хлебников*, С.Есенин, В.Кандинский*, Л.Кашшак*, Х.Казак*, В.Маяковский*, Ф.Маринетти*, В.Мейерхольд, Б.Пастернак и др. Журнал помещал на своих страницах репродукции Г.Гросса*, Р.Шлихтера, Р.Хенкля, П.Пикассо, В.Татлина и др. «З.» придерживался неукоснительного правила: печатать только неопубликованные тексты, и притом на языке оригинала. Это был первый югославянский журнал, который сумел быстро и успешно интегрироваться в европейскую художественную среду. О нем охотно писала пресса разных стран мира (не только Европы). Он наладил тесное сотрудничество с авангардными печатными органами других стран. В немецком журнале «Арарат» И.Голль напечатал большой отрывок из «Манифеста зенитизма» (1921), в «Нойе Рундшау» (параллельно с «Зенитом») – свою статью «Слово как начало. Попытка новой поэзии» (1922) – одну из важнейших разработок зенитистической художественной теории. Журнал «Штурм» в 1924 опубликовал эссе Л.Мицича «Зенитософия или энергетика творческого зенитизма» («Zenitosofija ili energetika stvaralačkog zenitizma»), которое в следующем году было перепечатано во многих других изданиях.

Однако на родине судьба журнала была не столь удачной. Первоначально авторитет и размах издания привлекли к нему молодых литераторов разных ориентаций (в том числе М.Црнянского*, Р.Петровича*, С.Винавера*, М.Ристича, Д.Алексича, М.Дединца и др.). Они не составляли монолитной творческой группы и не придерживались единой художественной программы. Но со временем авторитаризм и догматизм Мицича привели к тому, что многие сотрудники ушли из журнала (в 1924 – И.Голль, разочаровавшийся в обретении единой спасительной идеи).

Постепенно Мицич пришел к крайней политизации своей программы. В 1926 он пишет статью «Зенитизм через призму марксизма» («Zenitizam kroz prizmu marksizma»), где провозглашал: «Ненависть к буржуазии и капиталистическим прислужникам-интеллектуалам – это лавровый венец зенитизма! Долой современную тиранию! Долой Европу! Привет всем пролетариям мира! Да здравствует освобожденное новое общество! Да здравствуют варвары! Москва против Парижа, Восток против Запада!» Журнал был запрещен полицией, и Мицич был вынужден эмигрировать – в Париж. В эмиграции он выпускает несколько романов на французском языке в «зенитическом» духе, по возвращении становится идеологом «сербиянства» – крайне националистической идеологии, во время II мировой войны выступает на стороне четничества.

Значение журнала – не столько в его программе (которую лишь кратковременно разделяли некоторые экспрессионистски настроенные поэты), сколько в широком размахе его деятельности и усилиях по созданию нового художественного климата в Сербии и Хорватии. Зенитизм был принципиально синтетическим течением, вобравшим в себя все открытия авангардного искусства. В его художественной программе можно обнаружить следы виталистически-мистических, юнгианских, феноменологических и других философских учений, да-

даистских, футуристических и конструктивистских теорий. Это была яркая, национально окрашенная версия экспрессионизма с характерной для балканских народов предрасположенностью к иррационализму, склонностью к идеологизации и политике. Журнал способствовал интегрированию югославянских литератур в общеевропейский художественный процесс.

Лит.: Марковић С.Ж. Зенитизам // Књижевност и језик. 1972. XIX / 2–3; Markus Z. «Zenit», Ljubomir Micić i Vasilije Kandinski // Delo, 1973. XIX / 6; Marcus Z. Zenitistička poezija // Delo. 1975. XXI / 8; Marcus Z. Zenit i Der Sturm // Delo. 1976. XXII / 5; Marcus Z. Zenitizam i avangardni pokreti u Zapadnoj Evropi // Delo. 1977. XXIII / 3; Kornhauzer J. Dadaistička poezija zenitista u krugu srpske avangarde // Savremenik. 1978. XXV / 4; Марковић С.Ж. Љубомир Мицић // Из културне баштине српског народа у Хрватској. Загреб, 1979; Голубовић В. Часопис «Зенит» // Книжевност, 1981. XXXVI / 7–8; Голубовић В., Суботић И. «Зенит» у «Книжевним новинама» // Книжевне новине. 1983. 27.01; Zenit i avangarda 20tih godina. Izložba. Beograd, 1984; Српска авангарда у периодици. Београд, 1996.

М.Карасева

ЗО́ГОВИЧ, РАДОВАН (Зоговић, Радован, 19.08.1907, с. Машница, Черногория, – 04.01.1986, Белград, Югославия) – сербский (черногорский) поэт, прозаик, критик. Родился в бедной крестьянской семье в приграничном районе Черногории, где сильны были родовые традиции, постоянно происходили военные столкновения между представителями разных родов, между местным населением и турками. В начале 1920-х семья Зоговичей переехала в г. Печ близ албанской границы. В 1928 З. поступил в университет в Скопье (Македония), где обычно учились дети бедняков, по специальности «сербскохорватская филология», сблизился с коммунистами, начал активно участвовать в подпольной работе, писал стихи, революционную публицистику. Стал редактором и сотрудником революционных литературных журналов 1930-х, за политическую деятельность подвергался полицейским преследованиям. Тираж двух его поэтических сборников («Кулак», «Песница», 1936; «Пламенные голуби», «Пламени голубови», 1939) был уничтожен жандармами. Стал одним из самых известных представителей «социальной литературы», объединившей писателей-антифашистов и коммунистов. Восторженно относился к Советской России. Во II мировой войне и национально-освободительной борьбе против фашизма участвовал с первых дней как солдат и политработник, был одним из видных деятелей партизанского движения.

В 1930-е, как и у многих югославских писателей левой ориентации, в творчестве З. заметно влияние экспрессионизма. Экспрессионистская поэтика позволяла «новым реалистам» (одно из самоназваний писателей левой ориентации) расширить эмоциональные возможности языка, усилить бунтарское звучание произведений, укрупнить образы, придать им плакатный размах, зримость и силу звучания, а также заострить внимание на явлениях социальной несправедливости без объективации ее скрытых причин. Немаловажным было и то обстоятельство, что изощренная образность экспрессионизма помогала обходить цензурные запреты, особенно усилившиеся после 1929, в период установления в Королевстве сербов, хорватов и словенцев монархофашистской диктатуры. Наиболее явственно влияние экспрессионизма ощущается в стихотворениях З.: «Руки, из-за которых страдаю» («Руке због којих патим», 1930), «Дух Города» («Дух једнога града»), «Наделы» («Парцеле»), «Голуби» («Голубови», 1936), «Крыши Белграда под июньским дождем» («Кровови Београда под јунском кишом», 1938). Мощные гротескные образы этих стихотворений призваны персонифицировать зло, лишить его преимуществ безликости, таинственности, вызвать желание противостоять ему. Например, в стихотворении «Дух Города» государство предстает в образе памятника – Бронзового Победителя, который ночью шагает по земле и раздирает в кровь живое тело ее пашен: «Шагаю́т ноги-приклады, / В черной груди стучит стальное сердце-касса, / Шлем – словно свинцовый купол храма, / Исполнен зеленой кровью...»

После войны в 1940-е З. занимал высокие партийные и политические посты в новой Югославии. В 1947 вышла книга его стихов «Упрямые строфы» («Пркосне строфе»), куда вошли произведения довоенного и военного времени. Его поэзию отличает яркая, самобытная образность, свободолюбивый дух, непримиримость к врагам, священное отношение к дружбе и трепетное к любви. После принятия Резолюции Информбюро 1948 о статусе КПЮ (вызвавшей осуждение большинства югославских писателей, но не З.), он почти семнадцать лет жил в политической и творческой изоляции. Другие поэтические сборники З.: «Артикулированное слово» («Артикулисана ријеч», 1965), «Личное, совершенно личное» («Лично сасвим лично», 1971), «Княжеская канцелярия» («Књажеска канцеларија», 1976), «Огонь на завтра» («Супрет за сјутра», 1985). Выходят также две книги его малой прозы: «Пейзажи и происшествия» («Пејзажи и нешто се дешава», 1968) и «Ночь и половина века» («Ноћ и пола вијека», 1978). Особое значение имеет историческая поэма «Княжеская канцелярия», написанная на основе реальных документов времен правления сербского князя Милоша Обреновича (перв. треть XIX в.). Осуждающая тиранию поэма построена как цикл «прошений» в княжескую канцелярию, стилизованных под язык и образ мышления самых разных просителей.

Со временем З. освобождается от прямого влияния экспрессионистской эстетики, но оно не пропадает бесследно, а сливается с глубинными чертами его собственной поэтики – такими как повышенная эмоциональность, контрастность восприятия жизни, яркая метафоричность, масштабность образов, чуткое отношение к чужой боли и страданию, обостренное чувство социальной несправедливости, ненависть к войне и угнетению.

Соч.: Пјесме. Београд, 1945; Жилама за камен. Титоград, 1969; Повремено заувијек. Титоград, 1980; Успутно о незаобилазном. Титоград, 1983; Приповетке. Титоград, 1985; Упрямые строфы. М., 1968; Избранное в 2-х тт. М., 1986; [Стихотворения] // Антология сербской поэзии*. М., 2004.

Лит.: Радован Зоговић: Пјесник и човјек. Титоград, 1988; Радован Зоговић. 1907–1986. Биобиблиографија. Подгорица, 1994.

М.Карасева

ЗÓННЕНШАЙН, ГУГО (Sonnenschein, Hugo, 25.05.1889, Кюёв, Словакия [Австро-Венгрия] – 20.07.1953, лагерь строгого режима, Миров, Чехословакия; с 1915 публиковался под псевдонимом «брат Сонька» – «Bruder Sonka») – поэт, издатель. Потомок выходца из еврейского гетто и дочери немецкого пастора З. вырос на границе разных культурных традиций: словацкой, чешской и австрийско-немецкой; крестьянской, провинциально-городской, люмпен-пролетарской, авангардно-богемной – все они отразились в его жизни, творчестве и разнообразной общественной деятельности. С восемнадцати лет он бродяжничал, объездил всю Европу; в 1913–1934 постоянно бывал в Вене. В 1920 З. был делегатом «Союза коммунистических групп» («Verband der kommunistischen Gruppen») Чехословакии на Втором Всемирном конгрессе Коммунистического Интернационала в Москве, в 1921 участвовал в создании КПЧ; в 1921–1927 состоял в Коммунистической партии Австрии (исключен как троцкист), до 1939 поддерживал контакты с Л.Троцким (переписка сохранилась частично).

З., по его собственным словам, был «чужим на родине, зато везде, за ее пределами чувствовал себя как дома». Мировоззренчески он развивался от анархического миссионерства к революционному социализму; эстетически он пытался выразить космическую неприкаянность бродяги, свободного от всех общественных догм и религиозно-гуманистических традиций, но социально и материально закрепощенного и потому постоянно бунтующего: «Живу лишь радостью минутной / Бесцельно по свету кружусь / Целую только проституток / И в школе облаков учусь» («Curriculum vitae», «Жизнеописание», 1907). В 1907–1937 З. издал двадцать сборников стихотворений, в том числе «Словацкие песни» («Slowakische Lieder», Wien, 1909; сборник был высоко оценен Х.Баром и С.Цвейгом), «Ябог, мас-

совый угар и бессилие» («Ichgott, Massenrausch und Ohnmacht», 1910), «Легенда о страстотерпце Соньке» («Die Legende vom weltverkommenen Sonka», 1920), «Был один анархист» («War ein Anarchist»; сборник получил высокую оценку О.Лёрке*) и др. Через ранние сборники проходит образ Иисуса Христа, длинноволосого «юноши», раннего идеолога анархизма, проповедующего свое прекраснодушное утопическое учение вопреки всем реалиям прошлой, современной и будущей истории человечества. Лирический герой З. подхватывает эту традицию вольной проповеди утопического братства и стремится – с позиции бродяги и люмпена – «пробудить мир ото сна» и перестроить его так, чтобы всем голодным и обездоленным жилось хорошо и вольно. Эти мысли варьируются в разных жанрах (песня, баллада, сонет, стихотворение с элегической или сатирической окраской и т.д.), сначала в оптимистических, а затем в пессимистических тонах. Поэт вступает в диалог с Богом, спорит с ним, приходит в отчаяние.

Публиковавшийся в экспрессионистских журналах З. принадлежал к леворадикальному течению в австрийском экспрессионизме. В 1918 основал в Вене (совместно с А.Эренштейном*, Ф.Верфелем, Я.Морено-Леви* и Ф.Ламплем) «Товарищеское издательство» («Genossenschaftsverlag»), которое издавало с 1918 экспрессионистские журналы социалистической ориентации «Даймон»*, «Новый Даймон», «Спутники» («Die Gefährten», 1920–1922). В этих журналах – в допустимых цензурой пределах – предлагалась программа «трансформации мира войны в мир социальной справедливости», впервые в австрийской литературе делались попытки синтеза социалистических идей с модернистскими эстетическими установками. Именно это сочетание заставило К.Крауса* развернуть в «Факеле» беспрецедентную критику всего круга авторов «Товарищеского издательства».

С 1929 З. был секретарем австрийской секции Союза защиты немецких писателей (ее возглавлял О.М.Фонтана*, которого нацисты с 1933 пытались использовать в своих целях). З., выступавший в речах и статьях этого периода (в том числе и в ПЕН-клубе) за более активную поддержку преследуемых немецких писателей, попал в список запрещенных авторов, его книги подлежали уничтожению. В 1934 его заставили покинуть Австрию. Он вернулся в Чехословакию, при фашистах жил нелегально с фальшивым паспортом; в 1943 был арестован и заключен в концлагерь Освенцим; освобожден Советской армией в январе 1945, но в мае 1945 арестован по обвинению в сотрудничестве с нацистами. Погиб в лагере.

Соч.: Geuse Einsam von Unterwegs. Wien; Leipzig, 1912; Erde auf Erden. Wien; Prag; Leipzig, 1920, 1973; Slowakische Heimat. Prag, 1920; Die goldenen Ritter der Freiheit. Tagebuch meiner Kuttenberger Haft. Wien, 1921; Nichts als Brot und Freiheit. Prag, 1935; Meine slowakische Fibel. Prag, 1935; Der Weg zur Freiheit. Mit Holzschnitten von Masereel. Bratislava, 1937; Schritte des Todes. Traumgedichte. Zürich, 1964.

Лит.: Serke I. Hugo Sonnenschein // Serke I. Böhmische Dörfer. Wien, 1987; Wilde D. Hugo Sonnenschein – Sonka. Studien zu Biografie und Werk. Wien, 1995.

А.Гугнин

ЗÓРГЕ, РАЙНХАРД [ЙОХАННЕС] (Sorge, Reinhard [Johannes], 29.01.1892, Риксдорф под Берлином – 20.07.1916, Абленкур, Франция) – немецкий драматург и поэт. Сын городского чиновника; учился, с перерывом из-за стесненных материальных обстоятельств, в берлинских гимназиях; в 1909, после смерти отца в психиатрической лечебнице, переехал в Йену. В шестнадцать лет начал писать, ведя жизнь свободного художника. Испытал самые разные, быстро сменявшиеся влияния – от Гёте до Ибсена, С.Георге, А.Момберта, Р.М.Рильке, Р.Демеля* и др. Особую роль в его художественном становлении сыграли Ф.Ницше и А.Стриндберг*.

Уже в раннем творчестве З. прослеживается неприятие городской цивилизации, общественно-политической реальности и поиск «чистой жизни», обретающий форму теософско-космического мистицизма. Ощущая себя пророком, З. был убежден, что

искусство должно стать религиозной «вестью», а поэт – «провозвестником». Вслед за неоромантиками З. соотносил «весть» со стремлением жить духовно возвышенной жизнью, образ которой остается смутным и неопределенным. Эту «пылающую» внутреннюю жизнь он в ранних стихах, написанных в стиле гимнических призывов, пытался с помощью поэзии защитить от холодного внешнего мира. Солнце, свет, огонь – его главные поэтические символы. Экстатическое единство человека и Вселенной характеризует едва ли не все ранние произведения З. Из сохранившихся известны незаконченная «Безымянная драма» («Das namenlose Drama», 1907), эпико-драматическая поэма «Дети земли» («Kinder der Erde», 1908) и драма «Старый дуб» («Die alte Eiche», 1908), в которой автор противопоставляет папу Бонифация VIII Лютеру. Стремясь к созданию нового типа драмы, З. старался совместить натуралистическое и неоромантически-символическое начала. В период увлечения Стриндбергом он делал упор на внутреннем мире человека: герой жил исключительно духовной жизнью, с отвращением воспринимая все «внешнее». Так, в одноактной драме «Юноша» (1910), первом законченном сочинении З., действие сосредоточено на духовном мире молодого человека. В пьесе звучит излюбленный экспрессионистский мотив конфликта отцов и детей: юноша избавляется от старика, который понуждает молодых к самопожертвованию. Важную роль играет космическая символика: солнце как знак повторяемости, залог самоосвобождения личности. В «Одиссее» (1911), «драматической фантазии», посвященной «провидцу вечного возвращения – Фридриху Ницше», «вечное возвращение» также понимается как повторяющийся процесс освобождения мира и человека, связанный с жизнеутверждающей символикой света и солнца. Парадоксальность мистической идеологии З. проявляется в том, что он призывает человека к переменам, к внутреннему преображению, будучи убежден в неизменности человеческой натуры.

Известность З. принесла пятиактная драма «Нищий» («Der Bettler», 1912), отмеченная (по предложению Р.Демеля) премией Клейста. В пьесе с подзаголовком: «Драматическая миссия», «Eine dramatische Sendung» соединяются миссионерское сознание, пророческий пафос, мистическое погружение во внутренний мир человека, стремление к духовному обновлению. Нищий-Поэт, воплощение «чистого чувства» обретает черты Прометея из наброска одноименной драмы; оба они – творцы, пророки, полубоги. «Нищий» стал первой завоевавшей признание экспрессионистской драмой; в этом произведении впервые столь резко проявились антицивилизационные мотивы экспрессионизма. Освобождение юноши от всех «земных» связей – типичное экспрессионистское жизнеощущение; поэт, превыше всего ценящий свою миссию, может осуществить ее, лишь бросая вызов всему миру и тем достигая свободы. Как поэт он борется с меценатом и с закоснелой публикой, как сын – с безумным отцом и страдающей матерью, как брат – с сестрой, как юноша – с возлюбленной. Поскольку Поэт не вступает в диалог с внешним миром, структура пьесы экстатически-монологична.

Пять актов пьесы – разрозненные этапы («станции») пути Поэта (см. «Драма пути»*), переданные с широким использованием символики. Этапы развития героя – акты самопреодоления; в финале Поэт и зрители должны слиться в религиозном экстазе. Сцена представляет собой алтарь, у которого совершается жертва героя-спасителя: он становится «нищим», уходит в изгнание, чтобы обновить и улучшить себя и весь мир. Символический восход солнца в финале означает все то же «вечное повторение».

После 1912 поэтические и драматические сочинения З. все больше напоминают средневековые религиозные мистерии. В «Суде над Заратустрой» («Gericht über Zarathustra», 1912), жанр которого обозначен как «видение» («Vision»), драматург вступил в полемику со своим недавним кумиром Ницше. Одноактная драма «Гунтвар. Школа пророка» («Guntwar. Die Schule eines Propheten», 1912), автобиографически продолжающая «Нищего», превращается в

«суд над человеком нашего времени». Поэзия З. все больше напоминает литургию. После женитьбы (1913) и двух путешествий в Италию он вместе с женой перешел в католичество, принял имя Йоханнес и переехал в Швейцарию. Он готовился стать католическим священником, но в мае 1915 был призван на фронт и скончался от тяжелых ранений в возрасте двадцати четырех лет в лазарете под Абленкуром.

Соч.: Lieder eines Unwürdigen. 1914; Mystische Zwiesprache. Gedichte. 1914; Metanoeite. Drei Mysterien. 1915; Auswahl und Einführung. 1924; Der Jüngling. Die frühen Dichtungen. 1925; Nachgelassene Gedichte. Bd. 1–2. 1962–1964.

Лит.: Musil R. Eine dramatische Sendung // Die neue Rundschau. 1913; Spael W. Reinhard Johannes Sorge. 1920; Rockenbach M. Reinhard Johannes Sorge. 1923; Fuchs F. Reinhard Johannes Sorges Weg // Hochland, 1926, 1927; Sorge S.M. Unser Weg. 1927; Humfeld M.S. Reinhard Johannes Sorge. Ein Gralsucher unserer Tage. 1929; Hullen W. Der Expressionismus und Reinhard Johannes Sorge // Begegnung. 1950; Luecques C. Le poids du monde. Rilke et Sorge. 1962; Bruhwiler J.A. Reinhard Johannes Sorge. Die Rolle des Bettlers in seinem dramatischen Gesamtwerk. Diss., Cincinnati, 1966; Schumacher H. Reinhard Johannes Sorge // Expressionismus als Literatur. Bern; München, 1969.

И.Млечина

ЗРЗАВЫ, ЯН (Zrzavý, Jan, 05.11.1890, Вадин Окроуглице у Гавличкова Брода, Австро-Венгрия – 12.10.1977, Прага, Чехословакия) – чешский художник, сценограф. Из семьи сельского учителя. После двух лет учебы в Художественно-промышленной школе в Праге (1908–1909) продолжал обучение в Германии (1912); неоднократно совершал поездки в Италию, Бельгию и Францию (1922–1930), в 1937 посетил Англию. В 1910–1920-е был членом творческого объединения художников «Манес» («Mánes»), группы «Умелецка беседа» («Umělecká beseda», «Художественная беседа»). Участвовал в выставках группы «Сурсум» («Sursum», «Воспрянем»), входил в группу художников «Тврдошийни» («Tvrdošíjní», «Упрямые»).

Первые картины З. носили мистико-символический характер, нарастающие веяния экспрессионизма сочетались в них с техникой кубизма. Для ранних работ художника характерны внимание к темным глубинам подсознания, мотивы рока, деформация изображаемой натуры. К началу 1920-х его живопись, утрачивая элементы экстатической мистики, все более ориентируется на передачу человеческих чувств. Художник формулирует принцип «экспрессивной корреляции», соотнесения в живописном образе «души, материи и формы в их единстве»: произведение является «аккумулятором психической силы и активности». Поэтике экспрессионизма соответствовала и трактовка пространственных решений: использование линий и тонов, способных создать форму, «включающую психические параметры изображаемых материй». От живописи 1912–1914 на библейские темы З. переходит к экспрессионистским картинам «Медитация» («Meditace», 1915), «Горе» («Hoře», 1915), «Страдание» («Utrpení», 1916), «Влюбленные» («Milenci», 1914), «Умирающий от чахотки» («Umírající souchotinář», 1918), «Безумец» («Šílenec», 1918), «Убийство» («Vražda», 1921). Свет выражает в его картинах «идею перехода из одного мира в другой», служит «трансцендентным слагаемым» живописного образа. В поздних работах художника экспрессионистское начало уходит в глубь художественного «подтекста», проявляется в более рафинированных формах. Вершиной лирической пейзажной живописи З., вызвавшей, по его словам, «принятие жизни, согласие с ней», стали картины «Собор св. Марка ночью» («San Marko v noci», 1930) и «Собор св. Марка днем» («San Marko ve dne», 1931). Во время II мировой войны в творчестве З. вновь проявляются мотивы рока, гибели, но звучит и поэтически-нежная мелодия надежды («Венецианский натюрморт», «Benátské zátiší»). В послевоенный период художник создает несколько вариантов образа Клеопатры, к которому впервые обратился еще в 1920-е, работает в области пейзажной живописи и графики.

В 1925 и 1933 был награжден Золотыми медалями на выставках в Париже, в 1937 – Гран-При на парижской Всемирной вы-

ставке. С 1945 – профессор Университета им. Ф.Палацкого (Оломоуц).

Соч.: Zrzavý J. O barvě // Volné směry 21. 1921–1922; Dílo Jana Zrzavého. Praha, 1941; Jan Zrzavý vrpomíná na domov a mladá léta. Praha, 1977.

Лит.: Dvořák F. Jan Zrzavý. Praha, 1961; Svět Jana Zrzavého. Katalog výstavy. Praha, 1963; Srp K.Divoká malba a niterný tvar; symbolický expresionismus Jana Zrzavého // Expresionismus a české umění. 1905–1927. Praha, 1994.

Р.Филипчикова

И

ИЗДАТЕЛЬСКОЕ ДЕЛО в Германии пережило вместе с экспрессионизмом быстрый подъем. Новое движение создавало многочисленные издательства и собственные печатные органы, вокруг которых формировался круг единомышленников. По данным «Адресной книги немецкой книжной торговой палаты» в 1910 были зарегистрированы 442 издательства, специализировавшиеся на публикации художественной литературы. Берлин как центр литературной жизни стал также центром книгоиздания и в 1910 насчитывал 114 издательств, Лейпциг – 97, Штутгарт – 24, Мюнхен – 22. Наряду с журналами начали выходить в свет различные книжные серии. Так, издательство «Акционс-ферлаг» («Aktions-Verlag») выпускало помимо журнала «Акцион»* поэтическую серию из 160 номеров «Красный петух» («Der rote Hahn», 1917–1925), книжные серии новой поэзии «Поэзия Акцион» («Aktions-Lyrik», 1916–1922); «Акционсбюхер дер этернистен» («Aktionsbücher der Aeternisten», 1916–1921); «Политическая библиотека “Акцион”» («Politische Aktionsbibliothek»), «Литературная библиотека “Акцион”» («Literarische Aktionsbibliothek»). В издательстве журнала «Штурм»* («Verlag Der Sturm», с 1914) вышли отдельными книгами стихи, прочитанные на литературных вечерах «Штурма» в 1914–1918 («Sturm-Abende», 1918); ежегодник «Штурм-бюне» («Sturm-Bühne»), а также «Папки» («Mappen») с произведениями О.Кокошки*, Ф.Марка*, П.Клее*, Л.Файнингера*. Некоторым издателям удалось создать солидную финансовую базу для обеспечения продуктивной деятельности в течение долгого времени, причем, как правило, в их работе не преобладали коммерческие интересы. Если многочисленные «старые» издательства возглавляли профессионалы, пришедшие к этой деятельности после окончания специальных факультетов книготорговли и издательского дела, то новый тип издателя сложился именно в эпоху экспрессионизма, когда писатели находили финансовые возможности печатать свою собственную литературную продукцию, без оглядки на вкусы публики.

В создании издательств экспрессионизма отчетливо прослеживаются две волны, которые разделяет I мировая война. Первым малым издательством экспрессионистского типа было издательство «Альфред Рихард Мейер» («Alfred Richard Meyer», с 1907), в котором сам А.Р.Мейер, редактор отдела фельетонов и меценат по призванию, «искатель литературных кладов», может служить примером издателя-автора (как литератор он известен под псевдонимом Munkepunke). Свое дело он полностью финансировал из своего редакторского жалованья, вместе с женой собственноручно верстал и скреплял выходившие журналы и книги. Благодаря ему свет увидели произведения его друга Х.Лаутензака (в дальнейшем соиздатель журнала «Ди бюхерай майандрос»), стихи П.Цеха*. Х.Кароссы, З.Фридлендера (Миноны). А.Р.Мейер, в отличие от Х.Вальдена* или Ф.Пфемферта, не исповедовал определенной теории искусства, любые догматические претензии были ему чужды, поэтому изданные им поэтические антологии «Мистраль»* (1913), «Танцзал»* (1912), «Новый Фрауенлоб»*

(1919) отчетливо представляют неоднородность тенденций в литературе этого периода. По причине крайне ограниченных финансовых возможностей он прибег к испытанной форме печатной продукции – изданию так называемых «Поэтических листовок» (1907–1923), тонких тетрадочек без твердой обложки, но именно благодаря этой серии А.Р.Мейер вошел в историю как первый издатель и меценат раннего экспрессионизма. Столь же не обеспеченным прочной финансовой базой было издательство «Хайнрих Ф.З.Бахмайр» («Heinrich F.S.Bachmair»), организованное в 1911 в Берлине студентом-германистом Х.Бахмайром специально для публикации своего друга Й.Р.Бехера*. В 1912 Х.Бахмайр переносит издательство в Мюнхен, не разрывая контактов с Берлином. Печатает Э.Ласкер-Шюлер, А.Михеля и собственные произведения, а также поддерживает и финансирует выход журналов «Революцион»* и «Ди нойе кунст» («Die neue Kunst», «Новое искусство»), сыгравших важную роль в становлении экспрессионизма в Мюнхене.

Около 1910 возникает ряд малых издательств, которые не сразу стали известны широкой публике: «Эрих Райс» («Erich Reiss»), «Густав Кипенхойер» («Gustav Kiepenheuer»), «Эрнст Ровольт» («Ernst Rowohlt»), «Герман Мейстер» («Hermann Meister»), «Рихард Вейсбах» («Richard Weissbach»). С 1913 начинается процесс укрупнения малых издательств, например, появляется издательство «Курт-Вольф-Ферлаг» («Kurt Wolff Verlag»), которому удается развернуть широкую деятельность по популяризации новой литературы и искусства. Происходит также активизация издательской деятельности в других центрах экспрессионистского движения, например, в Гейдельберге, где Р.Вейсбах издал антологию «Кондор»* и стихотворный сборник «По улице вдоль привеяло меня» Э.Бласса*, заявившие в 1912 о появлении новой поэзии. Также в Гейдельберге Г.Майстер выпускал один из интереснейших журналов экспрессионизма «Сатурн» («Der Saturn»). В его издательстве вышла первая антология экспрессионистской прозы «Потоп» («Flut», 1912), антология рейнских поэтов «Предвестник» («Fanale», 1913) и антология венской лирики «Ворота» («Die Pforte», 1919). Шеститомная серия «Поэтическая библиотека» («Lyrische Bibliothek», 1913–1914), изданная Г.Майстером в издательстве при журнале «Сатурн», представила новую поэзию П.Мейера, Р.Леонгарда, Я.Пикара, Р.Фукса, К.Мойрера, Р.М.Кагена, внеся существенный вклад в популяризацию экспрессионизма до I мировой войны. Вена и Прага тогда не имели подобных издательств. Пражцы, пытаясь выйти из языковой и этнической изоляции, печатались, в основном, в Лейпциге и Мюнхене у Э.Ровольта и К.Вольфа.

«Старые» издательства до 1914 печатали экспрессионистскую литературу от случая к случаю. Например, в 1911 в издательстве «Аксель Юнкер» («Axel Junker») выходит первый сборник стихов Ф.Верфеля* «Друг человечества («Der Weltfreund»); «З.Фишер-Ферлаг» напечатал в 1912 драму Р.Й.Зорге* «Нищий», а в 1914 – драму Г.Кайзера* «Граждане Кале», но роль этих издательств в продвижении новой литературы осталась все же незначительна. Так, из 135 наименований, вышедших в издательстве «З.Фишер» за 1912–1914, только восемь произведений принадлежали экспрессионистским авторам. Лишь после I мировой войны «старые» издательства несколько активизировались в этом направлении: в издательстве «Георг Муллер» («Georg Muller») вышли Л.Франк*, А.Эренштейн*, А.Дёблин*; издательство «Инзель» («Insel») выпустило полное собрание сочинений Т.Дойблера*, книги Й.Р.Бехера, А.Эренштейна, К.Штернгейма*, а издательство «З.Фишер» издало П.Корнфельда*, А.Дёблина, А.Эренштейна, Г.Зака. Во время войны 1914–1918 издательское дело было крайне затруднено, так как цензура заставила замолчать всех пацифистски настроенных литераторов. Действующие издатели либо эмигрировали (Р.Шикеле*), либо сумели найти форму работы в подцензурных условиях (Ф.Пфемферт*).

К концу I мировой войны начинается второй подъем издательского дела, который

инициировали и возглавили экспрессионисты поколения 1890-х. Так, двадцатилетний В.Херцфельде в 1916 покупает литературный ежемесячный ученический журнал «Нойе югенд»* («Neue Jugend»), «Новая молодежь» и начинает печатать в нем роман Э.Ласкер-Шюлер «Малик». Изобретательность юного издателя, представившего цензуре фантастическую историю Малика как турецкого принца и сателлита немецкого рейха, позволила в политически неблагоприятных условиях создать в 1917 издательство «Малик-ферлаг»* («Malik Verlag»), которое успешно проработало до 1947. Так же из ученического журнала «Дахштубе» («Die Dachstube», «Мансарда»), редактируемого пятнадцатилетним Й.Вюртом, К.Мариэндорфом и Т.Хаубахом, в 1917 сформировалось издательство «Дахштубе» (сотрудники: К.Мариэндорф, Х.Шиллинг, М.Крель, К.Эдшмид*), отличавшееся высоким полиграфическим качеством своей продукции.

В 1917 в Дрездене издательство «Дрезднер-ферлаг» («Dresdner Verlag») затевает широкомасштабную акцию по публикации поэтических серий, задуманных как конкурентов «Судного дня»* К.Вольфа*. За 1917–1919 выходят 13 номеров серии «Поэзия юных» («Dichtung der Jüngsten»), а с 1918 по 1920 параллельно издаются 35 номеров серии «Новейшее стихотворение» («Das neueste Gedicht»). Эти издания широко представили лирику В.Райнера, Б.Бренк-Калишер, Х.Шиллинга, Р.Дитриха, К.Бока, О.М.Графа, А.Р.Лейнерта, Г.Ауслегера, Р.Фишера, А.Шнака, И.Голля*. На базе «Дрезднер-ферлаг» в 1917 образовалось издательство позднего экспрессионизма: «Феликс Штимер-ферлаг» («Verlag Felix Stiemer»), сотрудники которого В.Райнер, Ф.Штимер, Х.Шиллинг и Р.Хаусман задались целью сплотить творческие силы в тот момент, когда возникла необходимость определиться с практическими поступками в конкретной революционной ситуации. Эту миссию до 1921 выполнял журнал «Меншен»* («Menschen»), печатавшийся в этом издательстве. В Ганновере в 1919 возникло издательство «Штегеман» («Steegemann Verlag»), которое до 1922 выпускало поэтическую серию «Зильбергойле» («Silbergäule», «Серебряные кони»). В ней наряду с известными авторами (Р.Леонгард, К.Эдшмид, Л.Боймер, М.Крель, Минона (Фридлендер), Клабунд*, В.Клемм*, А.Шнак, В.Хабихт, Х.Шиллинг; дадаисты К.Швиттерс, Х.Арп, Р.Хюльзенбек) издавались и малоизвестные писатели провинциальных городов. Издатель серии утверждал, что «эта неразборчивость в выборе хранит в себе некую скрытую систему – великий хаос нашей духовной жизни». В этом же году Э.Ровольт, объединившись с В.Газенклевером и К.Пинтусом*, организует в Берлине свое второе издательство, выпустившее в свет антологию «Сумерки человечества»* (1920). Последние всплески экспрессионистского издательского дела («Густав Кипенхойер» – «Gustav Kiepenheuer», «Пауль Кассирер» – «Paul Cassirer», «Роланд Ферлаг» – «Roland Verlag», «Эдуард Штрахе» – «Eduard Strache», «Дер Цвееман» – «Der Zweemann») связаны, в основном, с переизданиями, выпуском полных собраний сочинений и антологий (в 1919–1921 в разных издательствах вышли восемь антологий экспрессионистской литературы). К 1925 экспрессионистская издательская деятельность резко сокращается, а в 1933 окончательно прекращается.

Лит.: Goepfert H.G. Der expressionistische Verlag. Versuch einer Übersicht // Branderburger Vorträge, 1962; Guenter H. Alfred Richard Meyer (Munkepunke), der Mensch, der Dichter, der Verleger // Imprimatur. N.F. 6. Frankfurt a. M., 1969; Pirsich V. «Der Sturm». Eine Monographie. Herzberg, 1985; Pirsich V. Verlage, Pressen und Zeitschriften des Hamburger Expressionismus // Archiv für Geschichte des Buchwesens. Bd. 30. Frankfurt a. M., 1988; Viesel H. Der Verleger Heinrich F.S. Bachmair: 1889–1960. Expressionismus, Revolution und Literaturbetrieb. Berlin, 1989.

Н.Пестова

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. В изобразительном искусстве экспрессионизм оставил самый ранний по времени и самый заметный след, прежде всего, в Германии, где его признаки обнаруживаются в графике и жи-

вописи уже в середине первого десятилетия XX в. Об экспрессионизме до недавнего времени и было принято говорить как об одном из течений немецкого изобразительного искусства, представленном творчеством художников объединений «Брюкке»* («Die Brücke», «Мост») и «Дер блауэ райтер»* («Der Blaue Reiter», «Синий всадник»). Объективней представляется взгляд на экспрессионизм, в том числе и в изобразительном искусстве, как на международное явление, рожденное конкретной историко-культурной обстановкой в мире на рубеже XIX и XX вв. и развивавшееся затем в большинстве национальных культур Западной и Восточной Европы (в том числе в России), а также в Латинской Америке (Мексика, Бразилия), США и в ряде других стран. Дискуссионным остается вопрос об экспрессионизме в архитектуре. В качестве соответствующего хрестоматийного материала в научной литературе обычно называются единичные сооружения («Башня Энштейна», «Einsteinturm», Потсдам, 1921, архитектор Э.Мендельсон), ряд утопических проектов немецких архитекторов (Б.Таут, Х.Шарун, Х.Херинг) и стилистически близкий архитектурный антураж в немецком экспрессионистском кино 1920-х (фильмы «Голем», 1920, режиссер П.Вегенер*, архитектор Х.Пёльциг*; «Кабинет доктора Калигари», 1919, – режиссер Р.Вине*, художник К.Рёриг; «Метрополис», 1926, режиссер Ф.Ланг и др.).

Ближайшие исторические корни экспрессионизма прослеживаются в европейском искусстве 1880–1890-х, в творчестве В.Ван Гога*, П.Гогена, П.Сезанна и молодого Э.Мунка*, переосмысливших и усложнивших понятие экспрессии в художественном творчестве и предложивших новую систему пространственного, ритмического и цветового изобразительного языка. Почти всех этих мастеров отличало болезненное переживание быстро меняющейся действительности. Близкими к ним оказались также бельгиец Дж.Энсор*, швейцарец Ф.Ходлер, французы О.Роден (в поздний период творчества) и О.Редон, а также русский художник М.Врубель*. Объединениям экспрессионистов в Германии предшествовало появление первой Латемской группы художников в Бельгии во главе с Ж.Минне и Г. ван де Вустейне, сумевших преодолеть зависимость от стиля модерн и выйти на позиции религиозного символизма (близкие экспрессионистскому восприятию эпохи).

Следует отметить также роль философии второй половины XIX – начала XX вв. в формировании мировоззренческой платформы экспрессионизма, особенно идеалистических доктрин А.Бергсона, С.Кьёркегора, Ф.Ницше, способствовавших «восстанию души» (Т.Дойблер), то есть утверждению субъективного художественного сознания, приоритета инстинкта и интуиции в творческом процессе (К.Эдшмид) и необходимости прорыва к Богу «через все проволочные заграждения законов природы» (В.Воррингер*). Особая приверженность экспрессионистов к космосу и темам мироздания находила опору в ключевых положениях учений того же С.Кьёркегора и Э.Гуссерля. В Германии и в Австрии особую популярность в творческой среде получили философия А.Шопенгауэра, эстетические воззрения К.Фидлера, теория психоанализа З.Фрейда, антропософское учение Р.Штайнера. Эволюция экспрессионизма с неизбежностью выводила его художников уже в начале 1910-х на уровень экзистенциалистского мироощущения (до первых публикаций К.Ясперса и М.Хайдеггера) (см. «Философские учения начала XX века и экспрессионизм»*). «Со смертью начинается истинное бытие, вокруг которого мы, живущие, беспокойно порхаем, как бабочки вокруг огня», – писал немецкий живописец Франц Марк*. Близкий аспект ощущений проступал в творчестве поэтов Г.Тракля* и Г.Гейма*, скульптора В.Лембрука*, живописцев Э.Л.Кирхнера* и М.Бекмана. Им же, до известной степени, объясняется эпидемия самоубийств в среде литераторов и художников экспрессионизма в 1910-е, в том числе Тракля, Гейма и Лембрука (Кирхнер покончил с собой в 1938). Мироощущенческий фактор всегда оставался основным в творчестве экспрессионистов, проявляясь стихийно и мощно в форме духовной эк-

зальтации, трагедийной или восторженной, подымаясь до ощущения личной причастности художника к вселенским процессам и осознания себя в роли провидца, глашатая или медиума в отношениях с земной реальностью. Фатальная способность максимально концентрировать и обобщать это состояние на полотне приводило, как следствие, к саморазрушительному трансу, состоянию угнетенности или, напротив, восторга перед явленной только ему – художнику – тайной-истиной (Т.Дойблер*: «Барлах* – это чувство космического и одновременно ужаса перед ним»). В.Кандинский* в начале 1910-х напрямую отождествлял акт рождения картины с актом миросоздания и объявлял живописца демиургом. Этой, часто зашифрованной, но неизменно воспринимаемой зрителем, духовной «заряженностью» и объясняется характерная «тональность» экспрессионизма, позволяющая выделять данный стиль в ряду других явлений в искусстве XX в. При сравнении с фовизмом, например, с его внешне сходной изобразительной системой, но с куда более здоровым и чувственным отношением к действительности. Или с футуризмом, обладавшим сходной экспрессией, но исповедовавшим культ техницизма и безоглядного торжества слепой физической силы. Экспрессионизм классической поры, то есть начала 1910-х, сегодня видится в чем-то родственным модерну, символизму, «новой вещественности» и сюрреализму, поскольку и для него в качестве главной неизменно вставала проблема мировоззренческого «моста» со своим временем, но не самоценного экспериментаторства с художественной формой, как у авангарда.

Для П.Филонова*, О.Кокошки*, Ф.Марка, и, тем более, В.Кандинского задача самовыражения в каждой новой работе изначально оказывалась сложнее, чем у фовиста А.Матисса или футуриста У.Боччони, ибо столь же раскованная внешне «декоративная» заданность экспрессионистского полотна интуитивно соотносилась с глобальным эсхатологическим, пантеистским или космогоническим подтекстом его содержания. Ошибочным, однако, представляется мнение о неврастенической основе экспрессионизма в живописи и о преобладании крика, эмоционального перехлеста в его образах и метафорах. Последнее было скорее присуще так называемому «активизму»* – социально ангажированному искусству в Германии конца 1910 – 1920-х (Г.Эмзен, Г.Грундиг*, О.Дикс*, Р.Шмидхаген, отчасти К.Кольвиц* и др.). У Нольде* и Шиле* под «expression» следовало понимать беззвучные корчи души, крик затаенной рефлексии художника, реализуемый, в основном, средствами цвета и линейно-композиционных приемов. Эволюция «активистов» могла совпадать с процессом экспрессионизма, но только до тех пор, пока их творчество не оказывалось прямым отражением социально-политических проблем действительности. Экспрессионизм как мировоззренческий феномен мог существовать лишь в виде условной проекции не только быта, но и реальной среды окружения человека, включая природу.

Еще один ошибочный упрек художнику-экспрессионисту – в ущербности и антиклассичности эстетического чувства, объяснимый нежеланием считаться с принципиальными положениями экспрессионистского метода, рассчитанного на способность зрителя под «деформацией реальности» понимать прием заострения ощущений художника и улавливать контекст произведения без упрощенных сюжетных и литературных подсказок. Иначе говоря, художник-экспрессионист пытался с середины 1900-х утвердить современную норму реалистического языка, несмотря на то, что она оказывалась доступной не всем зрителям в новом столетии. В профессиональном аспекте эта попытка сводилась к еще большему заострению цветового и пространственного мышления Ван Гога, Сезанна и Гогена, что позволяло решить немаловажную для экспрессионизма проблему современности формы. Первыми к реформе приступили мастера объединения «Брюкке» летом 1905 (тремя месяцами раньше, чем Матисс и его единомышленники в Париже), и на этом «формальные» поиски для экспрессионизма оказались в сущности исчер-

панными. В отличие от кубизма, дадаизма и других явлений европейского авангарда, экспрессионизм не мог оставаться сугубо формотворческим стилем. Достаточным было то, что он изначально заявил о себе современным художественным языком. На очереди стояла задача абсолютной связи, взаиморастворения содержания и формы, другими словами – задача поиска формы-истины в роли произведения как такового. Даже у Кандинского, попытавшегося в 1911 рационально сформулировать идею беспредметной формы, каждый новый прием мог рождаться только спонтанно, в такт неконтролируемому движению чувства и души.

Художник-экспрессионист всегда был безотчетливо нацелен не только на фиксацию своего состояния, но и – как любой профессионал – на достижение определенной гармонии на полотне, адекватной его эстетическим установкам. Правда, гармонии чаще всего диссонансного и напряженного звучания, сходной со звучанием музыки А.Шенберга, А.Веберна, П.Хиндемита, С.Прокофьева в 1910–1920-е. Принципы цветовой музыки А.Скрябина в 1900-е основывались, как известно, на мысли о тождестве цвета и звука. С начала 1910-х эта мысль предстает уже как декларативный постулат в статьях В.Кандинского и А.Шенберга в Мюнхене. Об этом же прямо дает понять О.Кокошка в более поздней картине «Звуки музыки» (1918).

В самых общих чертах художественная система экспрессионизма сложилась примерно к 1907 первоначально в гравюрах на дереве мастеров объединения «Брюкке». Радикальному пересмотру подверглось пространство изображаемого; оно лишилось своей иллюзионистской основы и стало условно намечаться плоскостными цветовыми «планами» звучных контрастных тонов. В цветной графике эти «планы» обычно располагались фризами друг над другом, причем размеры фигур и предметов могли подчиняться закону обратной перспективы, то есть увеличиваться по мере удаления в глубину композиции («Стоящая», «Stehende» Хеккеля*, «Три купальщицы», «Drei Badende» Э.Л.Кирхнера*, обе 1912). Роль линий (особенно контурных) и цветовых пятен неизмеримо выросла ввиду их предельного лаконизма и самоценности как первичных элементов и как изобразительной ипостаси натуры. Возникло еще одно свойство – их первозданности, поскольку линия и пятно стали тяготеть к непредсказуемому перерождению друг в друга. Контур – особенно сочный в очертаниях предметов и в наметке пространственных планов – тоже предельно огрублен и самоценен, хотя по-прежнему конструирует композицию, подчеркивает ритм, пропорции, линеарный характер формы. В отдельных случаях он мог уподобляться зигзагам молнии или своеобразным иероглифам, и зритель улавливал восторг или ужас живописца перед состоянием природы («Солнце в сосновом лесу» К.Шмидт-Ротлуфа, 1913). Новая цветовая концепция основывалась, в первую очередь, на глубинной природе цвета как чисто духовного компонента в изобразительном искусстве. В цветной графике объединения «Брюкке» выбор цвета был заведомо ограничен, палитра условна, а каждое цветовое пятно – предельно уплощенным. В таком предпочтении угадывалось частичное влияние японской цветной ксилографии XVIII–XIX вв.

Гравюра на дереве оказывалась основным видом художественной практики объединения «Брюкке» вплоть до начала 1910-х. Э.Л.Кирхнер и его товарищи предпочитали пользоваться досками продольного, а не торцового распила, учитывая живописные эффекты структур древесного волокна. Резьба и печать превращались при этом в почти стихийное действо, каждый оттиск на бумаге был непредсказуем и уникален. Принципиальным выглядел также отказ от иллюзионизма и полутонов в пользу плоскостности изображения. В Средневековье близкий способ печати использовался вынужденно для удобства тиражирования примитивных народных картинок, в XX в. его сознательно утрировали экспрессионисты ради нового понимания выразительности.

На протяжении 1910-х ксилография оставалась самым действенным языком экспрессионизма в изобразительном искусстве Германии, в том числе в области иллюстри-

рования современных стихов и прозы, а также в журнальной и оформительской графике (журналы «Штурм»*, «Акцион»*, листовки, плакаты, почтовые открытки, реклама и т.д.). По-экспрессионистски было перетолковано использование и других графических техник: литографии (Э.Нольде, О.Мюллер*, Э.Барлах, К.Кольвиц, О.Кокошка) и офорта (М.Бекман*, О.Дикс, Л.Файнингер*).

В станковой живописи экспрессионизма цвет становится главным средством экспрессии, особенно в «цветовых бурях» Э.Нольде («Тропическое солнце», 1914), в абстрактных полотнах В.Кандинского («Композиция VII», 1913) и Ф.Марка («Борющиеся формы», 1914). Нольде отмечал: «Желтым можно писать счастье, а также боль. Есть цвет огненно-красный, кроваво-красный, есть просто цвет красной розы <...> Любая краска заключает в себе душу и делает мою душу возбужденной, счастливой или поверженной».

Следует все же отметить, что цвет у экспрессионистов в силу его потенциального декоративизма оставался близким цвету фовистов (А.Матисс) и футуристов (полотна Л.Руссоло, Дж.Балла, У.Боччони 1910–1914). Молодые живописцы «Синего всадника» Ф.Марк и А.Макке* в эти же годы работали в контакте с лидером «орфизма» (полихромного аналитического кубизма) Р.Делоне, жившим в Париже.

Присутствие света и светотени в живописи и графике экспрессионистов исключалось, цвет принимал на себя роль формообразующего средства, наряду с пространственными задачами. В палитре живописцев «Моста» и «Синего всадника» предпочтение получили основные цвета – желтый, синий и красный, причем их контрастное звучание не приглушалось по мере движения в глубину картины. Образуемая при этом цветовая «перспектива» оставалась чисто условной, хотя она могла иногда восприниматься как реальная (желтый цвет способствует сближению разноудаленных планов картины, синий – их растяжению).

В перечне этих интуитивно рождавшихся приемов только один в полной мере мог считаться характерным для экспрессионизма: это – прием контраста, сопоставления крупным планом внутренне взвинченного состояния образа с «жизнеутверждающей» структурой формы, внешне замкнутой и устойчивой. Чувство духовного порыва*, безудержности эмоций персонажа, тем самым как бы «запаивалось» в оболочку формы, диктуя соответствующую тональность ощущениям зрителя. Этот прием, отражавший влечение художников к теме духовного противоречия в человеке, встречается во множестве вариантов, особенно часто в жанре портрета и в скульптуре (портретные полотна А.Явленского* и О.Кокошки; «Человек в рогатке», Э.Барлаха, 1918; «Сидящий», В.Лембрука, 1917). Художник-экспрессионист, таким образом, всякий раз интуитивно или осознанно придерживался принципа «ситуации» в произведении, т.е. избираемого варианта гармонии диссонансного звучания и сложного самочувствия формы. Особенно в живописи, где сила воздействия цветового пятна обычно удваивалась его сочным контрастным контуром, а общая «цветовая драматургия» (Д.Сарабьянов) полотна выстраивалась по законам полифоничного контрапункта.

В целом художественной системе экспрессионизма оказалось присуще строгое чувство самодисциплины и предпочтение глубинного контекста в самовыражении художника. Контекстуальным становился и сам язык художественной формы, поскольку линия, плоскость и цвет тяготеют в ней к зашифрованной связи друг с другом и, как правило, многофункциональны (символ, знак, амбивалентная ассоциация и т.д.).

Стихийность эволюции классического экспрессионизма подтвердилась его быстротечностью как явления. Появление в Мюнхене в конце 1911 трактата В.Кандинского «О духовном в искусстве» и нового объединения живописцев «Синий всадник» свидетельствовали о наступлении высшей фазы в процессе сложения стиля. В новой живописи В.Кандинского, Ф.Марка, П.Клее* свершился логичный переход от частного к абсолютному: объектом ощущений становились уже чисто абстрактные духовные

представления, а их зримой адекватностью могла теперь быть только беспредметная форма и свободная цветовая стихия. Акт стихийного рождения картины в его идеальном понимании предполагал переживание живописцем ощущений катастрофы, катарсиса и, наконец, мистического сотворения новой «реальности» в виде новорожденного полотна. Такой вывод подтверждает и сам Кандинский в литературном эссе «Ступени» (1918): «Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос, – оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой – музыка сфер. Создание произведения есть мироздание».

Цветовая и линейно-пластическая структура живописного полотна отныне выстраивалась с позиций чистой живописи, свободной от любых ассоциаций с предметным миром. Кандинский в своих произведениях отказывался даже от геометрических и орнаментальных мотивов, поскольку и они становились обыденной реальностью. Каждый из используемых цветов получал присущий только ему символико-мистический смысл согласно специальной шкале характеристик, предложенной в трактате «О духовном в искусстве». В итоге лейтмотивом трактовки мог оказаться тот или иной «кодовый» стереотип сознания мастера, в том числе идеи вечного обновления мира, мистичности пространства и сопоставления собственного транса с процессами вселенского масштаба. То же самое мог и должен был ощущать, по мнению художника, его идеальный зритель.

В интернациональном составе мастеров «Синего всадника» наиболее близким к Кандинскому в понимании такой природы искусства оказался мюнхенец Ф.Марк («Борющиеся формы», 1914). К несколько иному, но столь же емкому шифру воплощения темы универсума вплотную приблизились в конце 1910-х участник выставок «Синего всадника», швейцарец П.Клее («Космическая композиция», 1919) и близкий к окружению Кандинского русский живописец А.Явленский («Праздничное молчание», ок. 1920). Тема вселенского света нашла наиболее яркое воплощение в картинах Л.Файнингера.

В силу конкретных исторических обстоятельств проявления экспрессионизма в каждой национальной культуре обретали свою специфику и хронологию, при этом масштаб страны и весомость ее историко-культурного потенциала не имели решающего значения. В Великобритании или Италии, например, экспрессионизм, в том числе и в изобразительном искусстве, оказался менее заметным и содержательным, нежели в Чехии или Венгрии.

В Австрии, где болезненные симптомы эпохи сказывались не менее остро, чем в Германии, получили особое развитие такие важные импульсы новейшего европейского искусства как психоанализ З.Фрейда, атональная музыка А.Шёнберга, гротеск Ф.Кафки*, мистические полотна Г.Климта. Популярностью пользовались с конца 1890-х также картины и рисунки символистов – француза О.Редона, бельгийца Дж.Энсора, немца М.Клингера, англичанина О.Бёрдсли. С начала 1900-х их преемником в Австрии стал художник и писатель А.Кубин*, искусство которого выглядело еще типично символистским, но привлекало внимание инфернальной фантазией и тягой к зловещим пророчествам (рисунки «Мать-Земля», «Unser aller Mutter Erde», «Эпидемия», «Epidemie», «Судьба человечества» – все 1901–1902). Близость к символизму, ставшая главным признаком австрийского экспрессионизма в изобразительном искусстве, сказывалась в символико-литературной окраске мышления художников и в их тяге к иллюстрированию соответствующей по духу литературной классики. Предпочтительной при этом оставалась техника перового рисунка, позволявшая добиваться обостренного психологизма в портретах современников и повышенной экспрессии в фантасмагорических картинах-видениях. Расцвету экспрессионизма в Австрии с конца 1900-х способствовали также плодотворные контакты с немецкими мастерами. А.Кубин вместе с В.Кандинским и Ф.Марком входил в «Новое художественное объединение» в

Мюнхене, а в 1911 выставлялся в «Дер блауэ райтер». Примечательным фактом было сотрудничество лидеров объединения «Дер блауэ райтер» с австрийским композитором и художником А.Шёнбергом, которого Кандинский неизменно привлекал к участию в выставках. Наиболее значительными фигурами экспрессионизма в изобразительном искусстве Австрии стали О.Кокошка, специфический почерк которого, как живописца и графика окончательно сформировался в Берлине в период его работы в журнале «Штурм» (начало 1910-х), и Э.Шиле, который с 1911 также постоянно участвовал в крупнейших выставках в Германии (в том числе объединения «Дер блауэ райтер»). Еще одним самобытным мастером был А.Эггер-Линц, учившийся в Мюнхене. Его зрелая манера живописца запоминается особым, гипертрофированным монументализмом, прежде всего, – в изображении патриархального быта крестьян Южного Тироля, где он предпочитал жить и работать. Большой известностью пользовались австрийские художники-экспрессионисты А.Гютерсло*, А.Ханак, Х.Бёлер, М.Оппенхеймер, Г.Бёкль.

Хотя во Франции экспрессионизм оказался менее заметным, именно в интернациональной Парижской школе сформировались крупные европейские мастера, начинавшие с экспрессивных по содержанию и цветовому решению полотен: испанец П.Пикассо («Пьющая абсент», «Buveuse accoudé», 1901), голландец К. ван Донген («Красная танцовщица», около 1907), выходцы из России М.Шагал («России, ослам и другим», 1911) и Х.Сутин. В той или иной мере тяготение к экспрессионистским приемам можно было обнаружить и у фовистов (Ж.Руо*, М.Вламинка*, А.Дерена, Р.Дюфи, Л.Вальты). В кубо-экспрессионистской манере работали в 1920–1930-е А. Ле Фоконье, М.Громер и Ла Пательер.

Следует отметить также многочисленную группу мастеров «лирического экспрессионизма», обычно начинавших с работы в знаменитой обители «Улей» для художников-иностранцев в Париже. Ядро группы составляли евреи-художники, перебравшиеся во Францию из России, Литвы, Польши и Болгарии (Л.Готлиб, М.Кислинг, П.Кремень, Х.Орлова, Ю.Паскин, М.Кикоин и др.).

В Бельгии, как и в Германии, позиции экспрессионизма оказались ведущими в изобразительном искусстве 1910–1930-х. Мастера Первой Латемской группы во главе со скульптором Ж.Минне и живописцем Г. ван де Вустейне продолжали развивать и углублять мистические поиски символиста Дж.Энсора*, остро переживавшего атмосферу конца XIX столетия в контексте ощущений И.Босха и Ф.Рабле.

В начале 1920-х заявила о себе Вторая Латемская группа (К.Пермеке, Г. Де Смет, Ж.Брюссельманс, Ван ден Берге), художники которой отказались от религиозных тем и символистских трактовок своих предшественников и сосредоточились на передаче первозданной сельской природы и сурового патриархального быта фермеров. Гипертрофированный монументализм и землистый колорит полотен К.Пермеке мог быть воспринят пределом возможного обобщения темы и формы даже в сравнении с почерком А.Явленского, К.Шмидт-Ротлуфа* или Э.Нольде. Ф.Мазерель*, работавший в основном во Франции и Швейцарии, первым использовал монтажный принцип бесконечного ряда сюжетных «кадров» с повторяющейся фигурой главного персонажа (серии «Крестный путь человека», 1918; «Мой часослов», 1919; «Образы большого города», 1925 и др.).

Иным складывался экспрессионизм в Голландии 1910–1920-х, где ведущим импульсом стало наследие Ван Гога, переосмысленное живописцами художественной колонии в Бергене (М.Вигман, Ч.Тороп, Х.Крейдер и др.) и группы «Плуг» в Грёнингене (Я.Вигерс, Х.Шабо и др.). С 1930-х в Голландии работал также бывший член «Дер блауэ райтер» Г.Кампендонк*.

Своеобразным оказалось явление экспрессионизма в Латинской Америке, которое приходится на 1920–1940-е, будучи затяжной реакцией на революцию и гражданскую войну в Мексике (1910–1917). Большие мексиканские мастера (А.Сикейрос*,

Х.К.Ороско*, Л.Мендес*, Д.Ривера, Ф.Гойтия) плодотворно использовали при этом традиции национального фольклора и индейского искусства, а также собственный опыт учебы и профессиональной работы в столицах Европы и в США. Темами росписей зданий в Мехико стала древняя история страны, тяжелая жизнь народа и события недавней революции, трактуемые в экспрессивном духе с использованием утрированной линейной перспективы, фотомонтажа и динамичных ракурсов (принципы так называемой «активной композиции» Сикейроса 1930-х). Шедеврами экспрессионистской монументальной живописи стали фрески Х.К.Ороско в колледжах в Клермоне и в Нью-Хэмпшире (США, 1930–1934) и А.Сикейроса в Клубе профсоюза электриков (1939) и во Дворце изящных искусств (1945) в Мехико. В станковой мексиканской живописи стилистика экспрессионизма особенно наглядна в произведениях Ф.Гойтии («Отче Иисусе Христе», «El Tata Jesuscristo», 1927) и А.Сикейроса («Рыдание», «El Sollozo», 1939).

В России тенденция экспрессионизма в начале XX столетия обретает поддержку в мироощущении и поисках символизма (Вл.Соловьев, А.Скрябин, М.Чюрленис, А.Блок и др.), а также в учении русских философов-космистов К.Циолковского, Н.Бердяева, В.Вернадского. В изобразительном искусстве ее начало прослеживалось в позднем творчестве М.Врубеля*, в полотнах которого трансцендентная мистическая тема свободно переходила из эзотерических образов («Демон сидящий», 1890) в пейзажные сцены («В ночном», 1900) и в портретные полотна (портрет С.И.Мамонтова, 1897; портрет сына, 1902). Непосредственные контакты русских художников с лидерами европейского экспрессионизма обнаруживаются с конца 1900-х на международных выставках в Мюнхене, Берлине, Париже, Санкт-Петербурге. В той или иной мере признаки экспрессионистского почерка узнаются в творческой эволюции М.Добужинского («Человек в очках», 1906), Д.Бурлюка (пейзажи начала 1910-х), К.Малевича (цикл примитивистских работ начала 1910-х), М.Шагала* (полотна витебского периода 1910-х), М.Ларионова (цикл «лучистских» композиций 1910-х), Н.Гончаровой («Желтый и зеленый лес», 1914), А.Лентулова («Москва», 1913), А.Шевченко («Лучистская композиция «1914», 1914), Б.Григорьева* (цикл картин и рисунков «Расея», 1917–1918), К.Юона («Новая планета», 1921), В.Чекрыгина* (графические циклы начала 1920-х). Несколько обособленной от этого ряда оказалась фигура П.Филонова* – крупнейшего художника-экспрессиониста в России, ставившего задачу воплощать не формы природы, а ее процессы посредством «формы изобретаемой», т.е. беспредметной. Исходными при этом оказывались принципы «сделанной картины» и «знающего глаза», противопоставленного глазу просто видящему. Необычайно емкую трактовку получали при таком подходе категории пространства и времени («Корабли. Ввод в мировой расцвет», 1919; «Формула весны», 1929). Искусство Филонова несомненно осталось уникальным в художественной практике европейского экспрессионизма.

Широко распространяясь в разных странах мира в 1910–1930-е, и всюду приобретая иногда более, иногда менее выраженные национальные признаки, экспрессионизм по-разному вписывался в глобальную общественную и политическую ситуацию накануне II мировой войны. В нацистской Германии экспрессионисты преследовались, а произведения уничтожались (см. «Немецкий экспрессионизм»*). После окончания II мировой войны неоэкспрессионистские тенденции стали актуальными в масштабе всего мирового изобразительного искусства. Помимо двух немецких государств – ФРГ и ГДР – они особенно дали о себе знать в странах Восточной Европы (Польша, Венгрия, Чехословакия, Югославия, Болгария, Румыния) и Латинской Америки (Мексика, Бразилия). Трагические события военных и послевоенных лет сказывались в экспрессионистской настроенности крупнейших европейских мастеров – П.Пикассо («Скотобойня», 1945; «Избиение в Корее», 1951), О.Цадкина («Разрушенный город», «La ville

détruite», 1953–1954), Ж.Руо (окончание работы над серией «Miserere», 1948; «Вечерний пейзаж с христианской сценой», «Christlicher Abend»), М.Бекмана (триптихи «Аргонавты»; «Начало», 1949–1950), М.Шагала («Падение ангела», 1947; «Exodus», 1952–1966), Б.Бюффе («Распятие», «Crucifixion», 1951; цикл полотен «Ужасы войны» середины 1950-х) и др. В послевоенные десятилетия следование стилистике экспрессионизма, отвечавшее умонастроению общества, стало своего рода нормой в профессиональной подготовке молодых живописцев. Заметно усилилась и чисто внешняя экспрессия сюжетно-образных трактовок в фигуративном искусстве, прежде всего, в странах Восточной Европы, Азии и Латинской Америки. В 1960–1970-е на фоне общего кризиса авангардных течений и возросшей коммерциализации искусства, неоэкспрессионистские тенденции сохраняли свою динамику, особенно в ГДР (скульптор В.Фёрстер, живописцы В.Тюбке и В.Зитте). В эти же десятилетия продолжал оставаться экспрессионистским стиль картин Б.Бюффе (цикл «Умалишенные», «Les Folles», начало 1970-х, полотна и гравюры к «Божественной комедии Данте», 1976–1977). В неофициальном искусстве в СССР послевоенных десятилетий эти же тенденции вызывали все больший интерес и получили наиболее оригинальное и сильное воплощение в творчестве московского скульптора В.Сидура (циклы «Инвалиды», 1962–1964; «Обожженные», середина 1960-х; «Гробарт», 1970-е), живописцев Д.Краснопевцева (натюрморты 1970-х) и Е.Чубарова (серия религиозных картин конца 1980-х).

Лит.: Buchheim L.G. Die Künstlergemeinschaft «Brücke». Hamburg, 1960; Schneider K.L. Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus. Hamburg, 1967; Haman R., Hermand J. Expressionismus. Frankfurt a. M., 1975, 1977; «Der Blaue Reiter» und seine Künstler / Hg. Magdalena M.Moeller. München, 1999; Экспрессионизм. Сб. М., 1923; Экспрессионизм: Драматургия, живопись, графика, музыка, киноискусство / Отв. ред. Б.Зингерман. М., 1966; Куликова И. Экспрессионизм в искусстве. М., 1978.

Ю.Маркин

ИМПРЕССИОНИЗМ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. В восприятии понятий «импрессионизм» и «экспрессионизм» обычно преобладает принцип противоположения: в отличие от натурализма, стремившегося к полной объективности, импрессионизм тяготел к достоверной передаче чувственных впечатлений и мимолетных душевных состояний; уверенные в возможности совершенного художественного воплощения, импрессионисты с помощью точно подобранного слова, звука или цвета стремились передать тончайшие и неповторимые ощущения человека, избегая при этом этических оценок; они отказывались от гипотаксиса, от понятийного анализа, и отдавали предпочтение паратаксису, последовательному нанизыванию образов и впечатлений. Экспрессионизм, видя в искусстве результат свободного выявления творческой энергии, сосредоточивался на выражении внутренних переживаний личности, опирался на понятийный анализ и мировоззренческие категории (О.Вальцель: «Поэты снова превращаются из созерцателей в проповедников. Они вторгаются в область метафизического, они хотят принести миру рожденное в тяжком страдании новое миросозерцание»).

В противоположность импрессионистам, экспрессионисты полагали, что высшей целью искусства является не скрупулезное воспроизведение видимого мира и многообразных устремлений души, а выражение некой абсолютной истины, которая выявляет себя в момент наивысшего напряжения духовных сил, в экстатическом порыве. Передача смятенного, возбужденного (и перевозбужденного) сознания неизбежно оборачивалась разрушением унаследованных эстетических форм, вела к алогизму, к переходящей в крик патетике, побуждала к использованию смелых неологизмов, к ритмической и метрической неупорядоченности стихосложения; на передний план выходили такие мировоззренческие мотивы, как противостояние поколений (конфликт отцов и детей), обновление мира и человека, всемирное братство, революция чувства, доходящая до религиозного исступления, совершенно не свойственный импрессионистам

интерес к коллективным, народным движениям, тяга к социальным преобразованиям, открывшая многим из экспрессионистов путь в политику. Однако со своими предшественниками экспрессионистов связывала ориентация на отдельного индивидуума и полноту человеческой личности. Были и другие черты, не разделяющие, а связующие оба течения. У экспрессионистов легко обнаруживались приметы импрессивно-описательного языкового выражения (особенно в прозе), а у импрессионистов – экспрессивно-выразительные. По чисто внешним признакам – как формальным, так и содержательным – разделительная линия прорисовывалась не совсем четко, разрыв между этими течениями резче выступал на уровне художественной структуры, тех ее элементов, которые воспринимались как стиль эпохи.

Если импрессионисты ограничивались смутными, транснатуральными образами, просвечивавшими сквозь природные явления, то экспрессионисты вступали в резкую конфронтацию с реальностями внешнего мира, видя в нем нечто враждебное творческому духу. Уже писатели старшего поколения, отдавшие дань импрессионизму (С.Георге, Г.Гауптман), чувствовали, что дух не может исчерпать себя в видениях. Молодые поэты и драматурги экспрессионизма (Г.Тракль*, Э.Штадлер*, Ф.Верфель*, Э.Барлах*, Г.Кайзер*) пытались заложенной в творчестве взрывной силой расшатать историческую реальность, деформировать ее, чтобы она подчинилась их воле.

Структуру большинства произведений экспрессионистов (уже раннего периода) определяет протест против «старого мира», ощущение необузданных разрушительных сил, идея всеобщего братства; они видят, как повальное милитаристское воодушевление, мифологизация бюрократического аппарата («Процесс» Ф.Кафки*), массовые психозы толкают человечество в бездну коллективного безумия, и в экстатическом порыве выражают открывшийся им ход вещей. После опыта войны, которая для большинства из них была явлением скорее духовного, чем политического свойства, они будут по-разному видеть пути избавления от царящего в мире зла – одни в социальных утопиях, в насильственном преобразовании изначально неразумного мира на началах разума и справедливости, другие – в возвращении к устоям христианства, к вере в царство света, существующее за пределами земной жизни.

Художественный опыт и импрессионизма, и, в особенности, экспрессионизма показал, что творящее «я» сопряжено с надындивидуальными силами и не может быть единственной точкой опоры в познании мира – как понятийном, так и образном, что искусству не обойтись без осознания трагической природы гуманизма (в чем заложена связь экспрессионизма с экзистенциализмом). В этом смысле экспрессионизм – это экстатическое откровение катастрофичности мира и абсурдности бытия. В определенной мере новые направления в искусстве и культуре конца XX в. (постмодернизм, постструктурализм, деконструктивизм и т.п.) можно рассматривать как развитие тенденций, уже намечавшихся в импрессионизме и получивших затем свое воплощение в экспрессионизме.

Лит.: Hamann H. Der Impressionismus im Leben und Kunst. Berlin, 1907; Soergel A. Dichtung und Dichter der Zeit, I, 1911; Picard M. Das Ende des Impressionismus. Erlenbach und Zürich, 1920; Breysig H. Eindruckskunst und Ausdruckskunst, 1927; Brosel K. Veranschaulichung im Realismus, Impressionismus und Frühexpressionismus, 1928; Martini F. Was war Expressionismus, 1948; Sommerhalder H. Zum Begriff des literarischen Impressionismus, 1961; Muschg W. Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München, 1961; Arnold A. Die Literatur des Expressionismus, 1966; Luther G. Barocker Expressionismus. Haag, 1969; Falk W. Impressionismus und Expressionismus // Expressionismus als Literatur / Hg. W.Rothe, 1969; Knobloch H.-J. Das Ende des Expressionismus. 1975; Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920). Петроград, 1922.

В.Седельник

ИНГЛИН, МАЙНРАД (Inglin, Meinrad, 28.06.1893, Швиц – 04.12.1971, там же) – швейцарский писатель. Сын ювелира-часовщика. Не получил систематического высшего образования. В 1914–1918 служил в

армии, обучался в офицерской школе в Цюрихе, занимался журналистикой. Всю жизнь прожил в кантоне Швиц, за исключением 1922, по большей части проведенного в Берлине. Испытал увлечение учением Леонгарда Рагаца.

Экспрессионистские опыты писателя, в том числе роман «Фантазус» («Phantasus», около 1916) не были опубликованы автором. В первом опубликованном романе – «Мир Ингольдау» («Die Welt von Ingoldau» 1922), прослеживается отчетливое влияние экспрессионистской поэтики: выбор «неприятных» тем из психоаналитического репертуара, мотивы инцеста, богоборчества, потери веры, безумия. В целом И. не разделяет пессимизма «черного экспрессионизма», предлагая собственный выход из типичных для него ситуаций. Роман отличает наивно-прямолинейная заданность движения от «плохого» к «хорошему», что наряду с особой приподнятостью тона также совпадает с основными приемами экспрессионистской поэтики. Тем не менее, роман ориентирован на жанровый канон XIX в. В нем прослеживается история жизни многих семей большой швейцарской деревни. Роман вызвал бурные протесты в Швейцарии, в особенности в провинции, в родном кантоне автора, где был воспринят обывателями как антиклерикальный и клеветнический.

Роман «Вендель фон Ойв» («Wendel von Euw», опубл. в 1925) основан на берлинских впечатлениях автора. Характерен выбор героев – Вендель, антибюргер, индивидуалист, дразнящий окружающих самым вызывающим образом, и избранница и помощница главного героя, бывшая проститутка Лидия. Конфликт поколений, мотивы сумасшествия и самоубийства и в особенности идея избранности Венделя, мечтающего о новой, лучшей человечности, о «жизни на свету», дают основание воспринимать этот роман в контексте экспрессионизма. Тесно связан с романом сборник новелл «Над водами» («Über den Wassern», 1925). Образ нового, духовного человека – главная тема одноименной новеллы этого сборника. По проблематике творчество И. в швейцарской литературе 20-х сопоставимо с романами Г.Гессе тех же лет. В критическом неприятии современного состояния общества И. вполне солидарен с экспрессионизмом, но опирается при этом и на швейцарскую традицию (К.Шпиттелер). В романе «Гранд отель "Эксцельзиор"» («Grand Hotel Exzelsior», 1928) экспрессионистские мотивы присутствуют лишь в отдельных сюжетных линиях. Позднее И. сознательно изживал следы влияния экспрессионизма, став последовательным сторонником реализма в литературе. В своем последнем романе «Эрленбюль» («Erlenbüel», 1965) И. возвращается к теме «Венделя фон Ойва», но роман лишен экспрессионистской нагрузки, в нем нет идей или представлений, выходящих за рамки повседневного, обыденного. Из языка устранены обильные прежде метафоры, приподнятость стиля. И. создавал по две–три редакции своих произведений. Для него характерно постоянное возвращение к использованному однажды тематическому кругу, сюжетным схемам и отдельным эпизодам. Эта особенность позволяет проследить судьбу экспрессионистских мотивов на протяжении пятидесятилетнего творчества И.

Соч.: Die Welt in Ingoldau. Roman. Stuttgart; Berlin und Leipzig, 1922; Wendel von Euw. Roman. Stuttgart; Berlin und Leipzig; Über den Wassern. Zürich und Leipzig, 1925; Werkausgabe in 8 Bänden. Zürich, 1981.

Лит.: Wilhelm E. Meinrad Inglin. Weite und Begrenzung. Zürich, 1957; Wepfer E.T. Das bildende Leben in Meinrad Inglins Werk. Zürich, 1967; Matt Beatrice von. Meinrad Inglin. Eine Biographie. Zürich, 1976; Matt Beatrice von. Lesarten. Zürich, 1985.

О.Асписова

ИРРАЦИОНАЛИЗМ И РАЦИОНАЛИЗМ, их важное соотносительное место в эстетической системе экспрессионизма прямо связано с основными кризисными тенденциями в Европе. Рост социальной напряженности, разгул милитаризма, потрясения I мировой войны поколебали прежние либерально-прогрессистские представления об однозначно поступательном ходе истории. В философии, общественном и худо-

жественном сознании множились предположения о зависимости человека от игры непостижимых сил, от воли слепого случая, прихоти «судьбы», о «смерти богов» и «закате» цивилизации. Неложная суть культуры и бытия приоткрывается, по Ницше, не в философском рационализме, этом наследии «сократизма» и христианства, не в светлом «аполлоновском», а в неподконтрольно-стихийном, «оргиастически» темном, «дионисийском» начале. В психоаналитических работах З.Фрейда, позднее – К.Г.Юнга недоверие к разуму из социо-культурной сферы переместилось в более узкую, психологическую и подсознательную, в том числе художественно-творческую. Искусство и психологию творчества еще ближе затронуло учение А.Бергсона об интуиции, освобождающей суждение о действительности от привычной заданности. Близки самоуглубленному мироощущению экспрессионистов и некоторые феноменологические построения Э.Гуссерля, направленные против эмпирического объяснения переживаний. Идущее от С.Кьеркегора различение обыкновенного страха («Furcht») и того тревожного внутреннего стеснения, которое изначально присуще человеку («Angst»), органично вписалось в общий идейно-художественный контекст времени.

«Экзистенциальная» тревога, тяготение ко всему, не поддающемуся рациональному определению, составляли, особенно вначале, характерную примету творчества экспрессионистов. Жизнь внушает им тайный трепет; в повседневных явлениях чудится нечто зловещее, будь то черное воронье у Р.Демеля* (символ неприкаянности уже в ранних стихах Ницше) или позже – надрывные клики чайки у М.Радноти*. Постоянно возникают чувство сумеречной зыбкости, гнетущей неуверенности, видения смерти, собственных похорон (А.Эренштейн*). Чудища-выродки и у Г.Тракля*, и у Э.Толлера*, и у И.Голля* выползают наружу из своих пещер, «топча мечты». «Ум немеет, бьет дрожь, кровоточат предчувствия...» (А.Штрамм*). Дисгармония вторгается и в раннюю экспрессионистскую драму. Подавленные комплексы вины и страха уже у А.Стриндберга*, Ф.Ведекинда*, Ф. фон Унру* взрывают внешне благополучную супружескую жизнь. В экспрессионистской и предэкспрессионистской живописи – от Ван Гога*, Мунка*, Энсора* до Кокошки*, Шмидта-Ротлуфа*, Сутина* и др. – та же дисгармоничность: необычные позы, жесты; лица, подобные маскам, которые искажены то притворством, то крайней мукой, или затуманены подспудно бередящим душу чувством. Из беспокойного самоуглубления исходили и первые теоретики экспрессионизма. В.Воррингер* уделил особое внимание «вчувствованию»*, видя в нем возможность проникнуть в зреющие под оболочкой общепринятого более сущностные, вечные побуждения.

Характеризуя эту настроенность экспрессионизма – главным образом раннего, – некоторые позднейшие их критики приравнивали ее к отказу от рациональных поисков спасения. Так, Д.Лукач* в выступлениях 1930-х прямо ставил экспрессионизм в один ряд с новейшими иррационалистическими попытками «детронизации разума», относя его к явлениям «декадентско-империалистического» загнивания и упадка. Между тем, Х.Бар*, например, в работе «Экспрессионизм» («Expressionismus», 1916) отмечал, что экспрессионизм стремился вновь возвести человека на пьедестал; отсюда – открыто антропоцентрическая пафосность экспрессионизма. В статьях Л.Рубинера*, прозе Л.Франка*, поэзии Ф.Верфеля* («О, человек!..») он, человек, неизменно находится в фокусе надежд и упований на всеобщее единение. Примером подобного зовущего к лучшему страстного братолюбия казался уже сам художник, чей «указующий путь» (Э.Толлер*) словно предваряет грядущее человеческое возвышение.

Это – при известном сходстве – не было просто «неоромантическим» повторением культа творческой личности. Экспрессионисты ощущали в себе реально связующие их с человечеством положительные нравственные импульсы, будь то сострадание к униженным, обездоленным или – как у Л.Кашшака* – воля к жизни, упоение деятельной силой. Также это не было эхом

классицизма, совершенно чуждого экспрессионистам не только своей чрезмерной рассудочностью, но главное – противопоставлением долга чувству и требованием безоговорочно подчинить чувство долгу. Отправная же точка, стимул экспрессионистского монологизма – эмоциональная реакция на традиционную ригористическую «учительность», сопротивление ложной «разумности», имевшее целью восстановить «разумность» истинную. Экспрессионизм вовсе не подразумевал абсолютное отрицание сознательного, разумного начала; напротив, он ознаменовал инстинктивный «порыв»* к нему сквозь путы догм. Тяготение к осознанию сущего стало для него главной целью. Это проявилось, в частности, и в социальных позициях многих экспрессионистов.

Выступающий в экспрессионистской драме «богооставленный» человек – не только предмет участия и жалости; мученический жребий понимался одновременно как искупительный (Т.Дойблер*: «Страдание – гнездо, из которого дитя звезд взлетит в вечность»). Венграм (Й.Лендела*, Я.Лекаи*, Э.Шинко*) эта патетическая вера подсказала мотив сознательной подвижнической жертвенности. Пацифист же О.Кокошка добровольно отправился на фронт, дабы ценой своей жизни избавить человечество от войн. Из этого своеобразного мессианизма и проистекала идея альтруистического братства без социальных и национальных различий. Так, журнал «Тетт»* полемически посвятил в 1916 целый номер творчеству литераторов всех стран, воюющих по разные стороны фронта. Многие экспрессионисты мыслили христианские нравственные законы как злободневно социальные.

Демократически ориентированное осмысление традиций («опрощение» образа и страстей Христа) сменялось угрожающе-революционным (графическая серия Б.Уица* о луддитах). В драмах Ф. фон Унру, Г.Кайзера*, Э.Толлера мотив жертвенного подвижничества перерастал в идею сопротивления жестокому эксплуататорскому жизнеустройству. Подлинный подъем собственно революционных настроений в творчество экспрессионистов привнесли, впрочем, лишь события 1917–1919 в России и других странах. Многие, от И.Бехера* в Германии до части венгерских литераторов из круга Кашшака и его журнала «Ма»* – А.Комьята*, Ш.Барты*, Б.Уица, Й.Лендела – приходят к прямому участию в коммунистическом движении, возложив, правда, на него преувеличенные ожидания. Ведь коммунисты превыше всего ставили политическую целесообразность, неуклонно клеймя всякую этическую «отвлеченность». Этика экспрессионистов, однако, была по-своему вполне конкретным шагом от рационализма XVIII–XIX вв. к более современному.

«Старый», просветительский и либерально-позитивистский рационализм подразумевал прямолинейное совершенствование, неуклонный подъем. «Новый» предполагал сомнения в этой предопределенности, оправдавшиеся будущим социально-нравственным опытом XX столетия. И с экспрессионизмом отчасти уже пробивали себе дорогу представления о многомерности и дисгармоничности бытия, прерывистости и многосоставности исторического движения, в русле которого и складывалось новое искусство. В противовес человеческой порабощенности экспрессионисты выдвигали идеи возвращения к «естественной» неиспорченности, или отлета в «звездные» (Т.Дойблер), «космические» (В.Кандинский*) высоты вечной духовной красоты. Обращение экспрессионистов от внешнего к внутреннему, от наглядной объективации к лирическому монологизму, от социально-психологического анализа к нерасчлененному впечатлению, будь то независимый от текста звук (А.Шёнберг*), самодостаточный, «безрисуночный цвет» (Т.Дойблер) или алогичное цветоощущение («Желтый звук», название пьесы В.Кандинского), – все это было способом переосмысления мира. Именно эту пытливую тенденцию пытался оттенить позднейший венгерский исследователь (А.Коцог*), обозначив ее как «рационалистическую страстность» экспрессионизма.

Оппозиции чувство-разум, постоянно воплощаемой в искусстве, сопутствовала в экспрессионизме столь же вечная образно-интонационная дихотомия: апокалиптич-

ность – воскресение. Ночь, зловещая чернота, могила, атавистические чудища, униженный, бесприютный человек, тревожно-угнетенное состояние души – и зовущие в завтра заря, весна, раскрепощающее силы и надежды коллективистски-проецируемое «лучшее я» поэта; волевая лапидарность и мятежная патетичность стиля. У Верфеля, Кашшака его «активистских» лет символика этого нравственного воскресения подчас наивна. Но по внутреннему влечению к более полному познанию динамики жизни экспрессионизм – отнюдь не однозначно «иррационалистичен». По-настоящему это понятно в преемственно-преобразующей связи с современными ему художественными течениями, включая, несомненно, и такое рационалистическое, как реализм.

Лит.: Worringer W. Abstraktion und Einfühlung. Bern, 1907; Kandinskij W. Über das Geistige in der Kunst. München, 1912; Hevesi I. A futurizmus, expresszionizmus és kubizmus művészete. Gyoma, 1922; Koczogh Á. Az expresszionizmus. Budapest, 1938, 1967; Paulsen W. Expressionismus und Aktivismus. Strassburg, 1934; Stavron C. Whitman and Nietzsche. Chapel Hill, 1964; Századvég és avangarde. A modern líra néhány stilusirányzata. Budapest, 1972; Illés L. (szerk.) Vita az expressionizmusról. Budapest, 1994; Риль А. Ф.Ницше как художник и мыслитель. СПб., 1909; Шпет Г. Явление и смысл. М., 1914; Выготский Л. Психология творчества. М., 1968; Бассин Ф. Проблема бессознательного. М., 1968; Фуко И. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996; Бергер Л. Эпистемология искусства. Художественное творчество как познание. М., 1997; Гугнин А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX в. М., 1998.

О.Россиянов

ИТАЛЬЯНСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ. В подробно разработанной эстетической и идеологической программе футуризма в Италии и в творчестве писателей, причислявших себя к футуристам, многое перекликалось с эстетикой немецкого экспрессионизма. В экспрессионизме был аккумулирован тот же пафос бунтарства и «преображения мира силою человеческого духа» (Н.Павлова). Итальянские футуристы безапелляционно заговорили об исчерпанности итальянской, да и всей европейской культуры, о новой «синтетической» (симультанной, автоматической) образности. В итальянском футуризме получили эпатирующее, эксцентричное выражение присущий авангарду социальный оптимизм, негативное отношение к духовным ценностям прошлого и утопическая уверенность в том, что с наступлением новой технизированной цивилизации изменится сознание человека и преобразуются устои общества. В утрированные, даже гротескные формы нередко облекалась футуристическая мифологизация энергий любого рода – от электрической и механической до творческой и сексуальной; поэтизация технических достижений века претворялась в гимны скорости, смертельному риску, силе или вооруженной агрессии. Тотальная свобода личностного самовыражения в крайних своих формах приравнивалась к «пощечине и удару кулаком»: она утверждала себя, «убивая», «сжигая» и «хороня» любые мировоззренческие, поэтические, стилистические модели и даже языковые нормы. Футуристы первыми сформулировали многие основополагающие принципы авангардистского творчества, нашли модели образности, какие примерно в это же время искали немецкие экспрессионисты и разнообразные сторонники авангарда в Италии, а, позднее, французские сюрреалисты. Они в немалой мере стимулировали мощный импульс новаторству в области формы и идеологически размытый социальный утопизм, столь присущие экспрессионизму и другим авангардистским течениям.

В 1910–1920-е некоторые итальянские писатели, увлеченные поиском вариантов «синтетической», тотальной экспрессивности, сконцентрировали свое внимание на темах и образных решениях, какие разрабатывал и немецкий экспрессионизм, что позволяет говорить о наличии в литературе Италии первого тридцатилетия XX в. художественных явлений, идейно и стилистически близких экспрессионизму. Хотя сторонники экспрессионистской тенденции не выработали общей поэтической платформы и не создали теоретических манифестов или

спаянной вокруг журнала группы, их объединяло острое переживание своей причастности к болезненным драмам, тревогам и поражениям современного человека. Не разделяя ни футуристических упований на «гигиену мира» с помощью агрессивной суперэнергии войны, толпы или волевой личности, ни сюрреалистических порывов к «другой реальности», эти писатели, как правило, избирали в качестве героя человека с неустойчивым, раздробленным сознанием, измученного своей отчужденностью от отторгающего его бытия. Они старались укрупнить и выявить главные причины реальных трагедий такого героя, осмысляя в трагическом ключе истинную и кажущуюся человечность, границы индивидуальной воли, страсти и испытания, которым подвергается самосознание творческой личности. Они заостряли внимание не столько на частных, исторических или социальных сферах действительности, сколько на извечных экзистенциальных конфликтах молодости и старости, здоровья и болезни, жизни и смерти, на патологии психики или на фрейдистски толкуемых ее константах, обращались к противоречиям отношений мужчины и женщины, к исконному антагонизму отцов и детей, деревни и города.

Для освоения новой проблематики итальянские писатели, подобно экспрессионистам в других странах, искали средства образной и языковой выразительности, сочетая обнаженную рациональную конструкцию, «интеллектуальность» сюжета и ситуаций с ярко выраженной эстетикой шока: карикатурой, буффонадой, балаганностью действия и декора, кричащими перепадами стилистических уровней языка. Многое из поэтики экспрессивного письма заимствовано из национального художественного арсенала: комедии масок, театра марионеток, сказочной фантастики, аффектированного мира мелодрам. В «крике субъективности» (Ж.Гликсон) различимы элементы урбанистического образного ряда (броскость и пестрота плаката, «манекенность» персонажей, «типовой» городской характер места действия: улица, кафе, цирк, дешевый театр), укрупненная натуралистичность «первоэлементов» жизни, целый спектр импульсов, шедших от Достоевского, французских символистов и кубистов.

В 1910-е и 1920-е Италия мало знала о немецком экспрессионизме, хотя отмечены отдельные случаи творческого общения или влияния (творчество П.М.Россо ди Сан Секондо, других драматургов «театра гротесков», Л.Пиранделло). Значительную роль в подготовке итальянского читателя к восприятию экспрессионизма сыграла «триестинская» группа журналистов. Статьи Ш.Златапера 1911–1912 для флорентийского журнала «Воче» («Voce», «Голос») познакомили итальянских читателей с произведениями крупнейших «северных» драматургов, в том числе Х.Ибсена, Геббеля, Г. фон Клейста, Г.Бюхнера, Г. фон Гофмансталя. А.Спаини там же в 1913–1914 помещал свои берлинские корреспонденции, в частности, о немецкой лирике, в 1915 опубликовал статью о Ф.Верфеле*; в 1930-е он перевел «Берлин, Александерплац» А.Деблина, «Процесс» Ф.Кафки*, издал книгу «Немецкий театр XX века» (1933), писал о таких авторах, как Э.Ласкер-Шюлер* и Г.Бенн*. После гибели Златапера в 1915 Дж.Ступарич в 1920 издал сборник его критических работ, записные книжки и письма, содержащие немало откликов на творчество экспрессионистов. И.Таволато опубликовал статьи о Ф.Ведекинде* и К.Краусе* и написал предисловие к альбому Г.Гросса* (1924).

За исключением журнала «Воче», другие крупные итальянские журналы этих лет не заинтересовались явлением экспрессионизма. Так, сугубо национально ориентированный римский журнал «Ла Ронда» («La Ronda», «Дозор», 1919–1923) отозвался о немецкоязычном авангарде (в частности, о театре Ф.Верфеля) как о чем-то смехотворно малозначительном, а редактор этого журнала, известный писатель Р.Баккелли, огульно высказался обо всем «заальпийском» авангарде как о «кривляньях и буффонадах», совсем не интересных итальянскому читателю. Такое отношение к явлениям немецкоязычной культуры отчасти можно объяснить исторически сложившейся у итальянцев германофобией, а также тем, что italь-

янский декаданс, а затем и футуризм активно насаждали миф об особой европейской миссии латинского творческого гения.

Среди немногих, кто пытался систематически знакомить итальянцев с экспрессионистским «северным» опытом, выделяется миланская журналистка Л.Йоллос-Маццукетти, которая в 1910–1924 вела рубрику немецкой культуры в миланском ежемесячном международном обозрении «Либри дель Джорно» («Libri del Giorno», «Книжные новинки»): творчеству А.Деблина, А.Колб, Э.Ласкер-Шюлер, Р.Геринга*, Ф.Верфеля, а также антологиям «Сумерки человечества»* и «Товарищи человечества» она посвятила ряд статей, а затем книгу «Новый век немецкой поэзии» («Il Nuovo secolo della poesia tedesca», 1926), изданную в серии «Великие культуры». В статье «Первое проникновение литературного экспрессионизма в Италию» для интернациональной энциклопедии «Экспрессионизм» («Expressionismus», 1986) она констатировала, что в период расцвета немецкоязычного экспрессионизма «в Италии было ничтожно мало тех, кого затронул экспрессионизм, кто узнал и понял его».

Художественный опыт немецкого экспрессионистского театра сказался в эстетике «театра гротесков», который сформировался в Италии в середине 1910-х и существовал до 1930-х параллельно театру Л.Пиранделло*, чья теория «юморизма» также оказала на него влияние. Авторы коротких драм-«гротесков» («фантастических историй», «видений»), прежде всего П.М.Россо ди Сан Секондо, имели тесные контакты с немецкими экспрессионистами. Картина изломанных, опошленных человеческих отношений предстает в «театре гротесков» в «юмористических» коллизиях, пружиной которых являются метаморфозы антитез «жизнь – смерть», «сон – явь», «добро – зло», «любовь – ненависть», «дух – плоть», «истина – ложь», и т.д. Реальные трагедии утраченной и обманутой любви, лишенной смысла жизни, растоптанного достоинства преображены в «гротесках» в духе комедии дель арте и балаганных представлений без психологических глубин, но со странными, неправдоподобными поворотами сюжета. Персонажи «гротесков»: жестокий врач-чернокнижник, мудрый и добрый Механик, алчная сводня, коварная красавица, похотливый «денежный мешок», тупой рогоносец, самоуверенный красавчик, наивная простушка – представляют собой маски или формулы качеств (ревности, непостоянства, порока, благородства, алчности, наивности и пр.); они могут «юмористически» менять сущность и превращаться в свою противоположность. Большое место в этой игре «видимостей» занимают переодевания, цирковые трюки, эффекты цвета, освещения и отражения, участие двойников, марионеток, ряженых, призраков, говорящие имена персонажей и т.п. («Лицо и маска», «La maschera e il volto», 1916, Л.Кьярелли, «Человек, который встретил самого себя», «Uomo che incontro se stesso», 1918, Л.Антонелли, «Райская птичка» и «Та, что на тебя похожа», «Quella che t'assomiglia», 1919, Э.Кавакьоли, «Марионетки, сколько страсти!», «Marionette, che passione!», 1918, «Спящая красавица», «La Bella addormentata», 1919, «Вещь из плоти», «Una cosa di carne», 1926, П.М.Россо ди Сан Секондо). «Предисловие» к «видению» «Та, что на тебя похожа» Кавакьоли – своего рода манифест театра: автор обвиняет буржуазный театр в бесплодности и вялости и ратует за новую Правду: «Я разнимаю на части душу человеческую и вытаскиваю ее на поверхность. У меня обычно один или два центральных персонажа – мужчина или женщина. А вокруг – скелеты, призраки, манекены, хироманты – все это их чувства, тревоги, внутренние голоса. Так я делаю видимыми психические состояния героев, их отвратительные и грустные социальные истины». Типологически драматург соприкасается с формой экспрессионистской «Я-драмы»*.

Проблема непрочности «опорных» констант бытия и незыблемых, казалось бы, аксиом морали – центральная и в театре Л.Пиранделло. Как и в «гротесках», в его трагикомедиях персонажи тщетно ищут выхода из лабиринта жестоких и ироничных парадоксов. Однако Пиранделло значительно расширяет круг поисков новой экспрессии: их теоретической опорой служит разработан-

ная им эстетика «юмористического» расчленения темы, образов, драматической коллизии, самого сценического пространства, дабы превратить пьесу в интеллектуально насыщенную формулу-парадокс: в ней-то и синтезируется трагичность (и абсурдная смехотворность) попыток человека вырваться из трясины всеобщей относительности. Каскад парадоксов, интеллектуальная дуэль абстракций разворачиваются, однако, в четко прорисованном и насыщенном эмоциями «человеческом пространстве». «Пиранделлианская» техника «театра в театре», игра эффектами травестирования, светом и звуком, паузами и недоговоренными репликами, полемика со зрителем в пространных авторских ремарках и в монологах персонажей призваны разъять традиционную театральную иллюзию, усиливая фантасмагоричность и одновременно обнажая ее рациональный стержень. Благодаря такому двоякому эффекту многократно усиливается впечатление хаотичности происходящего, относительности границ между событием и фикцией, игрой и жизнью.

В поэзии Италии экспрессионистские тенденции очевидны в творчестве миланского поэта К.Реборы, автора стихотворного цикла «Лирические фрагменты» (1913) и сборника «Безымянные песни» (1922). В его лирике, выразившей конфликтное мироощущение поэта, преобладают мрачные краски, жизнь предстает зловещей угрозой человеку. Сущность ее воплощена во враждебных поэту природных стихиях, в бездушном городе, в страданиях, тревогах, безрадостном труде его жителей. Трагическому разладу человека с реальностью поэт противопоставляет идиллическое видение гармоничной природы, предчувствие вечного, высшего смысла бытия, свою веру в то, что, вслушиваясь в «звук шагов Бога», иссушенная душа человека может расцвести и возродиться. Стихи Реборы полны кричащих метафор, их ритм неровен и напряжен, рифма почти отсутствует, резкие перепады стиля – непривычная, часто диалектная лексика, ненормативный синтаксис – акцентируют полемический «нерв» его лирики.

Итальянская проза первого тридцатилетия XX в. сочетает черты экспрессионизма с элементами других поэтик. Так, в романе «Грех» (1913–1914) Дж.Боине характерная для экспрессионизма тема столкновения человека с бытием разворачивается в рамках опробованного веризмом любовно-психологического повествования о духовных коллизиях молодого человека, полюбившего монахиню и склонившего ее к уходу из монастыря. Любовная история являет собой у Боине парадоксальное доказательство одновременной двойственности и цельности «я» героя. Парадокс духовный Боине превращает в парадокс философско-нравственный, в котором одновременно и опрокидывается, и доказывается догма о всевластии греха над человеком.

В прозе Ф.Тоцци – в новеллах «Звери», 1917, романах «Закрыв глаза», 1913, «Имение» и «Три креста», 1918, – обозначен разрыв между равнодушным, жестоким окружением и «недосотворенным» героем, который все окружающее воспринимает как абсурдное и сам до абсурдности неспособен адекватно существовать в его рамках. Конфликт (во многом автобиографический) подчеркнут фрагментарной, импрессионистической повествовательной техникой – обыденность и бездуховность будничных сценок усилены стилистикой рваных, коротких фраз со странным синтаксисом, призванным передать растерянно «бегающий» взгляд и путающиеся мысли героя. Создается впечатление наваждения, в котором герой совершает бессвязные, необдуманные поступки и сживается с комплексом собственного «несоответствия» окружающему миру.

Для творчества К.Малапарте характерна эклектичная манера письма, но в отдельных произведениях – романах-памфлетах 1940-х «Caputt!» (1944), «Шкура» (1949) и «Мать гнойная» (1959) – доминирует экспрессионистское видение мира. Он использует деформирующую, гротескно-парадоксальную оптику экспрессионизма и его шокирующую образную палитру для создания апокалиптических картин тотального крушения основ европейского мира после II мировой войны.

В его изображении послевоенной трагедии Италии и всей Европы налицо экспрессионистская укрупненность проблематики и экспрессионистская система выразительных средств.

Лит.: D'Amico S. Il teatro dei fantocci. Firenze, 1920; Tighler A. Studi sul teatro contemporaneo. Roma, 1923; Tighler A. Il teatro dell'espressionismo // La scena e la vita: nuovi studi sul teatro contemporaneo. Roma, 1925; Govi G. Il grottesco nell'arte, nella letteratura, comico, tragico, lirico. Roma, 1926; Ferrante L. Teatro italiano grottesco. Bologna, 1964; Teatro grottesco del Novecento / Introd. di G.Livio. Milano, 1965; Chiarini P. L'espressionismo: storia e struttura. Firenze, 1969; D'Ascia L. Die italienische Moderne und der deutsche Kulturraum. Per una ridefinizione storico-semantica dell'espressionismo // Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare / A cura di P.Chiarini. Roma, 1986; Mazzucchetti J.L. Primo ingresso dell'espressionismo letterario in Italia // Expressionismus. Una Enciclopedia internazionale. Roma, 1986; Contini G. Espressionismo letterario // Ultimi esercizi ed elzeviri (1968–1987). Torino, 1988; Spagnoletti G. Storia della letteratura italiana del Novecento. Roma, 1994; Ghidetti E., Luti G. Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento. Roma, 1997; Бушуева С.К. Полвека итальянского театра. Л., 1978; Турчин В.С. Экспрессионизм. Драма личности // По лабиринтам авангарда. М., 1993; Бобринская Е. Футуризм. М., 2000.

Е.Сапрыкина

Й

ЙЕ́СНЕР, ЛЕОПОЛЬД (Jessner, Leopold, 03.03.1878, Кёнигсберг, сейчас Калининград, Россия, – 30.10.1945, Голливуд, США) – немецкий режиссер, директор ряда театров, актер. Как актер дебютировал в 1897 в Котбусе, затем играл в Бреслау (Вроцлав), в Берлине, участвовал в гастрольном турне группы актеров под руководством К.Хайне (у которого, по его словам, он учился режиссуре), работал в Ганновере, Дрездене. В 1904 – режиссер в гамбургском Талия-театре (постановки пьес Х.Ибсена, Г.Гауптмана, Ф.Ведекинда*, А.Чехова, М.Метерлинка, а также «Смерти Дантона» Бюхнера и «Офицеров» Ф. фон Унру*). Одновременно руководил созданным профсоюзами театром Народные драмы. В 1915–1919 – директор Нового драматического театра в Кёнигсберге, где наряду с современными пьесами (в том числе любимого им Ф.Ведекинда) обращается к классикам.

Й. относится к тем режиссерам, которые, вместе с О.Брамсом, М.Рейнгардтом, Э.Пискатором, определили развитие немецкого театра конца XIX – первой трети XX вв. Он был самым значительным представителем экспрессионизма в театральной жизни Германии, создателем «модели супер-динамического театра» (Б.Райх). Особенность художественных пристрастий Й. как режиссера-экспрессиониста заключалась в том, что он, собственно говоря, не ставил экспрессионистских пьес. Он даже писал, что у «его исполнительского стиля нет ничего общего с какими-либо “измами” и прежде всего с тем лишенным всяких закономерностей типом художественного творчества, который заявляет о себе как “экспрессионистский”».

Й. был общественно активным художником, членом социал-демократической партии, что нашло отражение в программе, сформулированной им еще в 1913: «Для художественного осмысления требований своего времени режиссер не имеет права выключаться из окружающего его мира. Напротив: если он обязан осваивать мир театра в шиллеровском понимании сцены, то должен пребывать в гуще окружающей действительности и разбираться в своем времени политически». Политическая активность Й. во многом определила назначение его директором Государственного драматического (еще недавно придворного, Королевского) театра, которым он руководил с 1919 по 1930 (в 1930–1933 был режиссером этого театра). За пять лет он превратил консервативный театр в современ-

ный, буквально отвоевав его у ретроградной публики. Уже первые постановки определили ту «модель», которая в истории театра связана с его именем: «Вильгельм Телль» Шиллера (1919, вторая редакция 1923), «Маркиз фон Кайт» Ведекинда (1920), «Ричард III» Шекспира (1920), «Заговор Фиеско в Генуе» Шиллера (1922), «Наполеон, или Сто дней» К.Д.Граббе (1922), «Макбет» Шекспира (1922), «Фауст» Гете (первая часть, 1923), «Отелло» Шекспира (1921), «Дон Карлос» Шиллера (1922), трилогия «Валленштейн» Шиллера (1924). Основная тема этих спектаклей, во многом определявшаяся революционной атмосферой Германии тех лет, – тираноборчество. Сценические решения Й. были дерзкими, они обостряли и упрощали фабулу, выявляя ее основные повороты с предельной точностью и резкостью. Текст драмы корректировался таким образом, что не оставлял места казавшимся режиссеру излишними подробностям. Диалоги действующих лиц походили на схватки на ножах или, чаще всего, превращались в краткие монологи, обращенные к зрителям. В знаменитой постановке «Ричарда III» первые три акта развертывались в относительно ровном темпоритме, а последние два (после антракта) превращались в жестокую борьбу на огромной пирамидальной красной лестнице, уходившей под колосники сцены, с красным троном на вершине. Ричард, побеждая, поднимался по ней ступень за ступенью, затем, потерпев поражение, скатывался вниз, где его сторонники (в красном – цвет крови) тоже терпели поражение от противников (в белом). Декорационное решение спектаклей было не только символичным, но и несло в себе по сути дела новое содержание. Такая сценическая архитектура обретала метафорический характер, столь любимый экспрессионистами. Одновременно Й. разрабатывал широкую и яркую музыкальную партитуру спектакля, вводя барабаны, литавры, душераздирающие «крики» медных духовых инструментов. Это напоминало скорее музыкальное сопровождение площадного театра, нежели привычную сценическую музыку. Все вместе было по вкусам зрителей, привыкших к психологической нюансировке. Главным протагонистом йеснеровских спектаклей стал впоследствии знаменитый актер Ф.Кортнер* (Геслер, Ричард III, Маркиз фон Кайт).

В Государственном театре Й. поставил свыше сорока спектаклей, постоянно борясь с прессой и реакционными депутатами в рейхстаге, которым в 1930 удалось отстранить его от руководства театром. В 1933 Й. был вынужден покинуть Германию, некоторое время ставил спектакли в Нидерландах, Палестине, но без прежнего успеха. Затем уехал в США, где, после нескольких неудачных попыток создать театр силами эмигрировавших из Германии актеров, фактически прекратил режиссерскую деятельность.

Соч.:. Schriften. Theater in den zwanziger Jahren. Berlin, 1979.

Лит.: Reich B. Im Wettlauf mit der Zeit. Berlin, 1970; Ruhle G. Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. Überarb. Neuafl. Bd. 1–2. Frankfurt a. M., 1988.

В.Клюев

ЙО́ЖЕФ, АТТИЛА (József, Attila, 11.04.1905, Будапешт – 03.12.1937, Балатонсарсо) – венгерский поэт. Сын мыловара, бросившего жену с малолетним ребенком, и рано умершей прачки, Й. провел детство и юность в крайней нищете. Сумев поступить (1924) на венгеро-французское отделение Сегедского университета, он вскоре был вынужден его покинуть, обвиненный в безбожии и анархизме за стихотворения «Бунтарь Христос» («A lázadó Krisztus») и «С чистым сердцем» («Tiszta szívvel»). Гуманные ноты первых сборников Й. («Попрошайка красоты», «Szépség koldusa», 1922; «Не я кричу», «Nem én kiáltok», 1924; «Ни отца, ни матери», «Nincsen apám, se anyám», 1929) восходили к лирике Д.Юхаса, мятежная символика – к Э.Ади. Вместе с тем, богоборческие, социально-мятежные мотивы и порыв к новому, гармоническому человеку навеяны уже экспрессионизмом, с которым Й. познакомили творчество Л.Кашшака*, поэтическая антология И.Голля* «Пять континентов» («Les cinq continents») и почерпнутые в Вене (1925) литературные

впечатления; а пребывание в Париже (1926) познакомило его с сюрреализмом. Многие стихи Й. и по форме, и по содержанию – от гимнов силе и молодости до бунтарских угроз – носили явный отпечаток именно экспрессионистской поэтики. Нерифмованные строки стихотворения «К Господу взываем» («Kiáltunk Istenhez», 1923) интонационно и метафорически прозаизированы: мольбы срываются на крик, а смиренно-возвышенное заземляется, даже профанируется через «низкое», заурядно-бытовое («Господи! Будь нашей теплой, чувствительной кожей, / ибо нас свежуют... / О, будь, / дабы страдания скатывались с нас, / как с гуся вода...» и т.п.). Стихотворение «Славный летний вечерок» («Szép nyári este van», 1924) строится на распространенном в экспрессионистской урбанистике уравнивании вещей и людей посредством «одушевления» первых и обезличения вторых («воют перепуганно заводы / мечутся пролетки взад-вперед / стены и переулки заворачивают / и плакаты всякие раскачивают, / и везде кругом, куда ни глянь ты, / пробегают люди-транспаранты...», перевод Л.Мартынова). Создается картина хаотичного мельтешения, порабощения человека современным городом.

В то же время у Й. в альтруистическом и остро-протестующем духе преломлялись венгерский песенный фольклор, описательный («социографический») реализм так называемых «народных писателей» и, наконец, – тоже отчасти выраставшая из экспрессионизма – революционно-пролетарская агитационная традиция (конфискованный сборник «Пни корчуй и не скули», «Döntsd a tőkét, ne siránkozz», 1931 и последующие: «Ночь окраины», «Külvárosi éj», 1932; «Медвежий танец», «Medvetánc», 1934). В начале 1930-х поэт принял энергичное участие в организационно-просветительной работе подпольной венгерской коммунистической партии. Но ее функционеры, недовольные увлечением Й. фрейдизмом и его требованиями (еще до VII конгресса Коминтерна) создать единый антифашистский фронт, отстранили его от партийной деятельности. Коммунистический догматизм, угроза фашизма, одиночество, литературное непризнание, постоянное безденежье, – все это, наряду с душевной болезнью, откликнулось в последнем сборнике Й., где стойкий антифашизм переплелся с глубоким отчаянием («Очень больно», «Nagyon fáj», 1935), и привело поэта к самоубийству.

Соч.: József A. Összes művei. I–IV. kk. Budapest, 1967; Антология венгерской поэзии. М., 1952; Йожеф А. Стихи. М., 1962, 1980; Венгерская поэзия. XX век. М., 1982.

Лит.: József J. József Attila élete. Budapest, 1940; József Attila emlékkönyv. Budapest, 1957; Révai J. József Attila költészetéről // József Attila. 1905–1937. Budapest, 1958; Szabolcsi M. Fiatal életek indulója. Budapest, 1963; Agárdi P. A szocializmus mint költészet // «Vár egy új világ». Budapest, 1975; Szabolcsi M. Érik a fény. Budapest, 1977; Németh A. József Attiláról. Budapest, 1989; Irodalomismeret, 1992, 2–3.sz. (József Attila-szám); Deréky P. Ungarische Avangarde-Dichtung in Wien 1920–1926. Wien; Köln; Weimar, 1991; Россиянов О. Два века венгерской литературы. М., 1997.

О.Россиянов

ЙОСС, КУРТ (Jooss, Kurt, 12.01.1901, Вассеральфинген, Вюртемберг – 22.05.1979, Хейльбронн) – немецкий танцовщик, балетмейстер и педагог. Сын владельца крупной фермы и пивоварни. В 1919 поступил в Штутгартскую консерваторию (Высшую музыкальную школу), где начал обучаться пению, специализируясь также по классу фортепиано и гармонии и параллельно занимаясь дикцией и театральным искусством. Решающее влияние оказали на него встреча в 1920 с Р.Лабаном и постановки М.Вигман. Й. поступил в труппу Лабана, а в 1924 начал самостоятельную работу в качестве «постановщика движения» в муниципальном театре Мюнстера, известном своими авангардистскими спектаклями. Подготовленные им для хореографических программ номера – «Персидская сказка» (на музыку Веллеса, 1924), «Демон» (на музыку П.Хиндемита, 1925) и др. – отмечены влиянием поэтики экспрессионизма и других направлений авангардного искусства, в частности, сюрреализма.

Одним из первых осознав необходимость синтеза свободного и классического танца (а также пантомимы и других средств

сценической выразительности), Й. продолжил изучение техники и традиций классического балета в Париже и Вене. В 1927 вместе с балетмейстером З.Ледером он основал в Эссене школу «Фольькванг» с отделением танца, преобразованным в 1928 в «Фольькванг танцтеатер», которым руководил, одновременно возглавляя балетную труппу в эссенской Опере (1930–1933). Здесь Й. поставил ряд балетов в экспрессионистской манере: «Король Дроздобород» (на музыку В.А.Моцарта, 1929), «Комната № 13» (на музыку Ф.Коэна, 1929), «Павана» (на музыку М.Равеля, 1929), «Петрушка» (на музыку И.Стравинского, 1930), «Коппелия» (на музыку Л.Делиба, 1931), «Блудный сын» (на музыку С.Прокофьева, 1931).

Й. проявил себя как балетмейстер-новатор, стремившийся к отражению в танце проблем современности, к его сближению с действительностью. Считая, что танец способен не только нести большое духовное содержание, но и противостоять разрушительным силам, Й. расширил тематику своих постановок, выводя ее за пределы традиционных балетных образов и сюжетов и обращаясь к острым политическим темам. Эти тенденции наиболее ярко воплотились в балете «Зеленый стол» («La Table Verte», музыка Ф.Коэна), премьера которого состоялась в Париже в 1932 в рамках Международного конкурса хореографов. Соединивший в себе эстетическое и идейно-тематическое новаторство, «Зеленый стол» был удостоен первой премии. Став вершиной творчества балетмейстера, он признан эталонным произведением экспрессионистского балета и поныне сохраняется в репертуаре театров, в том числе и основанных на традициях классического балета.

«Зеленый стол» построен как серия картин, обрамленных небольшой интродукцией и повторяющим ее «эпилогом». В первой сцене по обе стороны покрытого зеленым сукном стола, как у разделительной черты, расположились дипломаты, обсуждающие судьбы человечества. Пластическая основа сцены – гиперболически стилизованные бытовые движения и жесты. Ансамбль то отшатывается от стола, то склоняет головы в согласие, иногда над ними вскидываются чьи-то указующие персты и кулаки или чокаются невидимыми бокалами руки в белых перчатках. В сатирической сцене кривляются гротескные безжизненные маски, заводные манекены. Нарочитая утрировка движений подчеркивает бессмысленность дипломатической игры, которая прикрывается мнимыми заботами о судьбах человечества. Картина получает подспудно ожидаемое и все же неожиданное разрешение: оглушительный выстрел пистолета возвещает начало войны.

Последующие эпизоды рисуют картины военных бедствий: проводы солдат на фронт, жестокие батальные сцены, горе женщин и, наконец, печальное возвращение уцелевших среди всеобщего хаоса и разрушения. Сценические образы создаются преимущественно средствами свободного танца – тяжелого, с падениями, ползками, катанием по полу, но и с отдельными элементами классического балета (па-де-де молодого солдата и девушки), а также с вкраплением бытовых движений, жестов и поз.

Военные сцены проходят под надзором Смерти, партию которой исполнял сам Й. Она – воплощение разрушительных, враждебных человеку сил, реминисценция мистерий и образов немецкой графики от Средневековья до Дюрера, и в то же время – важнейший в балете элемент экспрессионистской эстетики, который выводит действие на уровень обобщений универсального порядка. Равнодушная к человеческому горю Смерть повелевает судьбами человечества, а собравшиеся за зеленым столом дипломаты – лишь ее жалкие прислужники. Балет завершается репризой начальной сцены. В контрапунктном звучании издевки и подлинного трагизма выражен страстный протест против войны и порождающего ее мироустройства.

С приходом нацистов к власти в Германии в 1933 Й., попавший в число неблагонадежных лиц, отказался от требования приспособить свои постановки к пропагандистским целям нацизма и исключить из труппы евреев. Спасаясь от ареста, он вместе с труппой эмигрировал из Германии. Обосно-

вавшись в Англии, он вновь открыл балетную школу и поставил ряд балетов в экспрессионистском стиле, которому остался верен на протяжении всего творческого пути, обращаясь при этом как к классической музыке, так и к произведениям современных композиторов. В их числе – «Семь героев» (музыка Г.Пёрселла в обработке Ф.Коэна, 1933); новая постановка «Блудного сына» (музыка Ф.Коэна, 1933); «Компания на постоялом дворе» (музыка Л. ван Бетховена в обработке Кука, 1943) и др., с этими постановками труппа выезжала на гастроли в Западную Европу и в Америку. Труппа распалась в 1947. По возвращении на родину в 1949 Й. осуществлял постановки в различных театрах Германии и других стран, участвовал в музыкальных фестивалях, в частности, с 1968 по 1973 в Зальцбурге. Погиб в автокатастрофе. Теоретические разработки и творческая практика Й. оказали большое влияние на развитие искусства танца в XX в., особенно свободного танца.

Лит.: Moore L. Artists of the Dance. London, 1969; Dictionnaire du ballet moderne. Paris, 1957; Балет. Энциклопедия. М., 1981.

М.Коренева

ЙОСТ, ГАНС (Johst, Hanns, 08.08.1890, Зеерхаузен под Ошацом – 23.08.1978, Рупольдинг) – немецкий драматург, прозаик, поэт. Учился в гимназии в Лейпциге; готовился к миссионерской деятельности, работал санитаром в Бетеле. Позднее изучал медицину (Лейпциг), филологию и искусствознание (Мюнхен, Вена, Берлин), был актером. В 1914 добровольцем ушел на фронт. Участвовал в деятельности экспрессионистского кружка К.Вольфа*. Печатался в журнале «Акцион»*, его поэтические опыты Ф.Пфемферт* еще в 1915 опубликовал среди других «Стихов с поля боя», направленных против войны. Из ранних произведений Й. обращает на себя внимание новелла «Йохан Шустер» («Johann Schuster», 1915), рисующая трагическую судьбу бедного крестьянина, призванного на фронт.

Первое сценическое произведение Й. – одноактная драма «Час умирающих» («Stunde der Sterbenden», 1914) – «пьеса голосов» («Stimmenspiel»), представляющая войну как «трагедию человечества», как «форум великого мученичества». Раненые, контуженные, свои и чужие, ждут смерти, страдая от голода, холода и жажды; заглушаемые ливнем, звучат в темноте голоса умирающих. В пьесе использованы характерные для экспрессионистской драмы приемы: аллегорические мотивы, патетика, стилизованная форма, игра голосов, смена света и тени и др. В «экстатическом сценарии» «Молодой человек» («Der junge Mensch», 1916), где снова испытывались экспрессионистские художественные средства, изображался инспирированный жизненным опытом автора путь молодого человека через нищие годы учебы, бездомность, клинику для нервнобольных к могиле. Мотив мятежа юного героя против учителей, школы, общества несет на себе следы влияния «Сына» В.Газенклевера*, хотя и не достигает его художественного уровня. Персонажи Й. превращены в ходячие лозунги, чрезмерная патетическая риторика и возвышенный пафос плохо согласованы с самой материей драмы; он «вынужден производить много шума, чтобы поверить собственному голосу» (Х.Иеринг). И хотя К.Пинтус* в 1917 приветствовал Й. как «товарища» и «предшественника», а драму «Молодой человек» как «взрывное поэтическое произведение», уже тогда стало очевидным, что Й. берет от экспрессионизма лишь технику, не испытывая внутреннего родства с ним. Чисто внешнее усвоение экспрессионистских приемов характерно и для других сочинений Й. даже раннего периода, когда он еще декларировал, как в автобиографическом романе «Начало» («Der Anfang», 1917), любовь к человеку, братство и свободу. Эмфатические ссылки на миссию поэта, призванного служить человеку и борьбе за свободу и братство, содержатся и в поэтическом сборнике Й. «По направлению к дороге» («Wegwarts», 1915). В сборнике «Акционсбух» («Aktionsbuch», 1917), посвященном, как и сам журнал «Акцион», «интернациональной культуре и дружбе народов», Ф.Пфемферт опубликовал антимилитаристскую пьесу Й. «Утренняя заря» («Morgenröte»).

В те же годы Й. создал ряд непритязательных в художественном отношении, но искусно скроенных пьес, имевших немалый сценический успех. Среди них «крестьянская комедия» «Солома» («Stroh», 1916) и сатирическая «бюргерская комедия» «Иностранец» («Ausländer», 1916), созданная под заметным влиянием К.Штернгейма* и направленная против сугубо материального подхода к браку. Умело выстроены и поверхностные по сути одноактные комедии «Господин Мсье» («Herr Monsieur», 1925) и «Мармелад» («Marmelade», 1926). В драме «Одинокий» («Der Einsame», 1917) Й. изобразил последние пять лет жизни немецкого писателя Х.Д.Граббе, который отказывается от «теории», «объективности» и прочих «изощренностей», наслаждаясь «святой неразумностью» и силой чувств. И здесь драматург лишь использовал экспрессионистские приемы, по сути уже будучи мало связан с экспрессионизмом.

Послереволюционный период, разрушивший надежды многих экспрессионистов на переустройство мира и рождение «нового человека»*, усилил наметившуюся и у Й., особенно явственно в драме «Король» («Der König», 1920), идеологическую переориентацию. Уже в 1919, отходя от экспрессионизма, он требовал «трезвой деловитости», осуждал «остроумные идеологии» и «красивые слова». Однако в дальнейшем Й. все больше говорил о «национальных святынях» и о «любви к родине» как о высших ценностях. В романе «Крестный путь» («Kreuzweg», 1922), завершившем экспрессионистский период его творчества, симпатии автора на стороне одного из двух противопоставленных друг другу персонажей – врача, который преодолевает искушение научного материализма и экспрессионистского идеализма и становится «страстным помощником своей отчаявшейся и больной родины».

В 1920-е в центре программных заявлений Й. – связь творческой личности с народом и нацией; он все чаще обозначал искусство как «народное» («völkisch»). Его полемика теперь направлена против таких понятий, как интеллект, прогресс, цивилизация; а предпочтительными жанрами стали рассказы в народном духе, тенденциозные эссе и передовицы, а также умело выстроенные националистически и пронацистски окрашенные драмы: «Пророки» («Propheten», 1923), «Томас Пейн» («Thomas Paine», 1927) и наиболее известная из них, ставшая программным сочинением национал-социализма, «Шлагетер» («Schlageter», 1933), где Й. уже вполне определенно высказывался в поддержку «национального народного духа» и «культового общинного театра» как главной формы «народного драматического искусства». Присущий экспрессионизму утопизм принимал новые формы, воплощаясь в идее национальной и расовой общности. Современной цивилизации и театру как моральной инстанции в духе Шиллера Й. противопоставлял «мифическое» и «метафизическое», немецкую «душу», культ «народного» и культовую зрелищность, обращенную к «голосу крови». Все это в конце 1920-х привело его в ряды нацистского движения. После прихода нацизма к власти Й. выступил как «духовник нации», создавая пропагандистские сочинения и разного рода нацистский кич, стал одним из самых видных функционеров от культуры и идеологов Третьего рейха; в 1935–1945 был президентом Имперской палаты письменности и Германской академии литературы. Имел чин бригаденфюрера СС. После 1945 был интернирован, на Нюрнбергском процессе фигурировал среди главных обвиняемых. До 1955 действовал запрет на его публикации. Последние годы жизни провел в полном забвении.

Соч.: Rolandsruf. Gedichte. 1919; Mutter. Gedichte. 1921; Wechsler und Händler. Drama. 1923; Lieder der Sehnsucht. Gedichte. 1924; Wissen und Gewissen. Essays. 1924; Ich glaube! Essays. 1928; Standpunkt und Fortschritt. Essays. 1933; Meine Erde heißt Deutschland. Auswahlband. 1938; Ruf des Reiches – Echo des Volkes. Reisebericht. 1940; Hanns Johst spricht zu dir. Auswahlband. 1942.

Лит.: Hotzel C. Hanns Johst. 1933; Pfahner H.F. Hanns Johst. Der Weg eines expressionistischen Dramatikers und Nationalsozialisten. Stanford Univ. (USA), 1965; Denkler H. Hanns Johst // Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern; München, 1969.

И.Млечина

К

«КАБАРЕ́ ВОЛЬТЕ́Р» («Cabaret Voltaire») – цюрихская штаб-квартира антивоенной колонии европейских художников, писателей и других деятелей искусства, большинство из которых эмигрировали в Швейцарию в годы I мировой войны, скрываясь от всеобщей мобилизации. Идея создания кабаре нового типа родилась у Х.Балля*, бывшего руководителя мюнхенского кабаре «Симплициссимус», где публику развлекали балаганные артисты, фокусники, глотатели шпаг и пожиратели огня. «К.В.» стало убежищем и подиумом не только для пацифистски настроенных писателей и художников из Германии и Австро-Венгрии, здесь встречались основатели экспрессионизма, футуризма и кубизма; в программах значились доклады Г.Аполлинера, Х.Арпа, Х.Балля, Э.Хеннингс, Я. ван Ходдиса*, Р.Хюльзенбека, М.Янко, В.Кандинского*, Т.Маринетти, А.Модильяни, М.Оппенхеймера, П.Пикассо, Т.Тцары, ван Рееса, М.Слодкого. «Идеалы образования и искусства в качестве программы варьете – это наш своеобразный “Кандид”, направленный против времени» (Х.Балль).

«К.В.» стало местом рождения дадаизма, который и «возник из дружбы, любви и ненависти, направленных на одно и то же» (Р.Хюльзенбек). Слово «дада» было впервые зафиксировано в антологии «К.В.» (1916). В документальной повести «Бегство из времени» (1927), а также в письмах Х.Балль засвидетельствовал многие эпизоды из жизни кабаре. «Странным стечением обстоятельств» Х.Балль и Х.Арп называют тот факт, что напротив здания, где находилось кабаре, жил в эмиграции Ленин. «Когда мы на Вокзальной улице открывали свою галерею, русские отъезжали в Петербург, чтобы поставить на ноги революцию. Не есть ли наш дадаизм – антипод большевизма? Не противопоставляет ли он деструктивности и совершенной расчетливости абсолютно донкихотскую, противную всякой цели, непостижимую сторону мира?» (Х.Балль).

Весной 1917 деятельность кабаре по старому адресу завершается. Его традиции продолжила «Галерея Дада», открывшаяся выставкой «Штурма»*. На праздничном открытии были представлены экспрессионистские и абстрактные танцы (С.Тойбер, К.Вальтер), стихи Х.Балля, Э.Хеннингс, Х.Арпа, проза Миноны, музыкальные композиции Г.Хойссера, маски Х.Арпа. В выставочных залах галереи состоялись шесть вечеров: на фоне картин экспрессионистов, кубистов, дадаистов свои произведения читали Ф.Хардекопф*, А.Эренштейн*, Г.Аполлинер, В.Кандинский; Э.Хеннингс читала Я. ван Ходдиса, Х.Вальден* посвятил выступление погибшим А.Макке*, Ф.Марку* и А.Штрамму*; для второго вечера была поставлена пьеса О.Кокошки* «Сфинкс и соломенное чучело» («Sphinx und Strohmann») с Х.Баллем, Э.Хеннингс, Ф.Глаузером и В.Хартманом в ролях, инсценировка и маски М.Янко. После вечеров нередко проводились дискуссии. «Жизнь в галерее была весьма интересной, часто гротескной, иногда веселой» (Х.Балль). Х.Балль, однако, уже в 1917 посчитал дадаизм исчерпавшим себя, и по этой причине, а также в результате разногласий с Т.Тцарой и наметившегося «неплодотворного расхождения между нами, эстетиками (Арп, Балль, Хюльзенбек, Хеннингс и Тцара) и сгруппировавшимися вокруг Рубинера* моралистами (Эренштейн, Франк*, Штрассер*, Шикеле* и т.д.)» покидает Цюрих. В Берне он продолжил антивоенную деятельность в «Свободной газете». Т.Тцара и Х.Арп предприняли дальнейшие попытки сделать из цюрихского дадаизма интернациональное «движение более высокого стиля», заручившись поддержкой европейских писателей, прежде всего, парижских. В героях романов О.Флакке «Нет и да» («Nein und Ja», 1920) и Л.Франка «Слева где сердце» («Links wo das Herz ist», 1952) нетрудно узнать завсегдатаев «К.В.» и «Галереи Дада».

Лит.: Ball H. Die Flucht aus der Zeit. München; Leipzig, 1927; Ball-Hennings E. Ruf und Echo. Mein Leben mit Hugo Ball. Einsiedeln; Zürich; Köln, 1953; Ball H. Briefe 1911–1927. Einsiedeln; Zürich; Köln, 1957; Huelsenbeck R. Mit Witz, Licht und

Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus. Wiesbaden, 1957; «Dada in Zürich» // Bollinger H., Magnaguagno G., Meyer R. Zürich, 1985; «Dichter lesen». Bd. 3: Vom Expressionismus in die Weimarer Republik / Hg. R.Tghart // Marbacher Schriften 38–39. Marbach-Neckar, 1995.

Н.Пестова

КА́ДЕН-БАНДРО́ВСКИЙ, ЮЛИУШ (Kaden-Bandrowski, Juliusz – псевдоним; настоящая фамилия Бандровский, 24.02.1885, Жешув – 08.08.1944, Варшава) – польский прозаик, публицист. Сын врача и пианистки, младший брат писателя Ежи Бандровского. Вырос в Кракове и Львове, по окончании гимназии поступил в Львовскую консерваторию. В 1903–1904 – учитель музыки в частных домах на Кавказе. Продолжил учебу в Лейпцигской и Брюссельской консерваториях, в 1907 с отличием окончил курс как пианист; параллельно изучал философию, участвовал в студенческих патриотических кружках. С 1907, пребывая в Бельгии, сотрудничал с польскими журналами как музыкальный и театральный критик.

Дебютировал в 1911 повестью «Неуклюжий» («Niezguła») о годах учения за границей и сборником описательно-натуралистических зарисовок, поэтизирующих труд, «Профессии» («Zawody»). Тема студенческой жизни на чужбине подхвачена в романе «Прах» («Proch», 1913) и сборнике новелл «Проказы» («Zbytki», 1914). В 1913 вернулся в Краков, читал лекции об искусстве. В августе 1914 вступил в легионы Пилсудского; был его адъютантом, затем хронистом. В 1918–1920 – начальник пресс-бюро главного командования Войска польского, редактор журнала «Жолнеж польски» («Żołnierz polski», «Польский солдат»). Во время I мировой войны выпустил пять книг репортажно-пропагандистской публицистики: «Пилсудчики» («Piłsudczycy», 1915), «Искры» («Iskry», 1915), «Могилы» («Mogiły», 1916) и др.; позднее обобщил фронтовые впечатления в сборнике мемуарных новелл «Союз сердец» («Przymierze serc», 1924). В романе «Лук» («Łuk», 1919) прозвучало обвинение ханжеско-эгоистическому обществу, не выдержавшему испытания войной. В 1918 печатался в журналах «Здруй»*, «Маски»*, в 1920 вошел в редколлегию журнала «Скамандр» («Skamander»). В 1920 был военным корреспондентом на польско-советском фронте; объехал США с пропагандистскими лекциями о польской армии; с 1921 состоял в запасе. Соучредитель, а в 1923–1926 председатель Союза польских писателей.

Становление новых форм сознания и норм общежития – сквозной мотив творчества К.-Б. В первом из многотомного цикла социально-политических романов о современной истории Польши – хронике «Генерал Барч» («Generał Barcz», 1921–1923) – осмыслены реалии первых лет независимости: создание органов государственной администрации, жестокая драка за власть над «обретенной свалкой». Политика показана как борьба конкурирующих банд внутри «элиты». В схватке личных амбиций и партийных интересов, в игре компромиссов честь неизбежно приносится в жертву мелкой корысти и «высшим» замыслам. Позиция автора недвусмысленна: эпоха требует «железной руки» вождя, который обречен на одиночество и непонимание. Те же мотивы звучат в пьесе «Тасовка карт» («Karty w tas», 1923), снятой цензурой после первого представления.

В дилогии «Черные крылья» («Czarne skrzydła»: «Ленора», «Lenora», и «Тадеуш», «Tadeusz», 1924–1928) продемонстрировано столкновение интересов национального и иностранного капитала. После катастрофы на угольной шахте, подогревшей бунтарские настроения масс, промышленники ведут циничную политическую игру, в которой срывают куш карьеристы разных мастей. Трилогия «Матеуш Бигда» («Mateusz Bigda»: «Грунт», «Grunt», «Масло», «Masło», «Кладовка», «Spiżarnia», 1932–1933) – памфлет на парламентскую оппозицию во главе с крестьянским лидером, который манипулирует общественным мнением ради собственной выгоды; действие происходит в канун переворота. В последнем романе цикла – «Белые крылья» («Białe skrzydła», 1939–1942, сохранился во фрагментах) пи-

сатель завершил идеологическое обоснование единоличного авторитарного правления, доведя повествование до мая 1926. Он свободно использовал прототипы и подлинные события, отчего произведения воспринимались как скандальные пасквили, а автора обвиняли кто в клевете, кто в придворном подобострастии. Творчество К.-Б. содействовало мифологизации образа Пилсудского, оформлению культа «вождя государства», однако художественная значимость выводит его произведения за рамки апологетической словесности.

О разноплановом мастерстве К.-Б. как стилиста свидетельствуют камерные лирические воспоминания о детстве, собранные в книгах «Город моей матери» («Miasto mojej matki», 1925) и «В тени забытого ольшаника» («W cieniu zapomnianej olszyny», 1926). После переворота 1926 К.-Б. – деятель режима санации, видный публицист правящего лагеря. В 1926–1928 редактировал литературные отделы в официозных газетах «Глос правды» («Głos prawdy», «Голос правды») и «Газета польска» («Gazeta polska», «Польская газета»). С 1933 – генеральный секретарь созданной при его участии Польской академии литературы. В 1933 становится соучредителем прорежимного Общества распространения театральной культуры, занимая в нем ключевые посты. С 1935 – в руководстве польского ПЕН-клуба.

Для произведений К.-Б. характерен своего рода натуралистический экспрессионизм. В сжатых, ритмичных композициях автор атомизирует материальность, изучает рефлекторные реакции индивидов на социально-политические раздражители. Его сверхактивные, гипертрофированно чувственные герои подчинены динамичному, безостановочному действию, подобны хищным животным, овеществлены и автоматизированы. Зато метонимически одушевлены и самостоятельно «действуют» отдельные части «разъятых» персонажей, оживает «мертвое» пространство предметной среды, лавинно материализуются метафоры и риторически-понятийные конструкции. Инфернальному видению соответствует эклектичный стиль, построенный на острых утрировках и жестких контрастах, сочетающий агрессивную грубость и аллегорическую изысканность.

Во время немецкой оккупации К.-Б. остался в Варшаве на нелегальном положении; зарабатывал уроками музыки, преподавал на подпольных курсах. Погиб при артобстреле в дни Варшавского восстания.

Соч.: Z dzieł. T. 1–6. Kraków, 1958–1965; Dzieła wybrane. T. 1–8. K., 1968–1976; Генерал Барч. Л., 1926; Черные крылья. М., 1931.

Лит.: Drzewiecki H., Mecen F. Od «Czarnych skrzydeł» do czarnej koszuli. W., 1930; Sprusiński M.J. Kaden-Bandrowski. K., 1971; Bartelski L.M. Krwawe skrzydła. T. 1–2. Warszawa, 1975.

А.Базилевский

КА́ЗАК, ГЕРМАН (Kasack, Hermann, 24.07.1896, Потсдам – 10.01.1966, Штутгарт) – немецкий поэт, прозаик, драматург, эссеист. Сын врача, во время I мировой войны служил по состоянию здоровья в запасных частях. До 1920 изучал в университетах Берлина и Мюнхена германистику и философию, но прервал работу над диссертацией о поэзии Ф.Гёльдерлина, поступив на работу в издательство Г.Кипенхойера, где прошел путь от редактора до директора издательства (1920–1925). Кипенхойера привлекли стихотворения, драмы и проза молодого автора, публиковавшиеся с 1916 в лучших экспрессионистских журналах «Акцион»*, «Штурм»* и «Дихтунг»*, а затем отдельными книгами. Наиболее близки экспрессионизму стихотворения сборника «Человек» («Der Mensch», 1918), обнаруживающие стилистическую близость с Я. ван Ходдисом* и Г.Геймом*, но и с О.Лёрке*, которого К. считал своим учителем и единомышленником (впоследствии издавал и комментировал его творческое наследие).

Уже в самых ранних произведениях К. чувствуется строгое отношение к слову, ритму – ко всем элементам художественной формы, что принесло ему признание со стороны Г.Бенна*, Г.Броха и др. С экспрессионистами молодого К. сближало ощущение всемирной катастрофы, переживание «конца света», приводившее к интенсификации чувств лирического героя и заставлявшее искать новые поэтические метафо-

ры, не привычные для прежней поэзии, но постоянные (как лейтмотивы) у экспрессионистов: «крик» («Рвется крик из темной ямы рта»), «испуганные», «шатающиеся» улицы; смятенные, обезумевшие люди, которые пытаются, «падая, облизать свои ботинки». Как и у других экспрессионистов, человек у К. теряет себя чаще в городе, при скоплении людей, напуганный наступающей или уже наступившей космической катастрофой, вовлекающей в себя не только все живое, но и «оживляющей» все неживое: дома, камни, скалы начинают вести себя, как обезумевшие люди. В последующих стихотворных сборниках «Остров» («Die Insel», 1920), «Песня года» («Der Gesang des Jahres», 1921), «Период» («Stadium», 1921) экспрессионистские образы и мотивы постепенно смягчаются и отходят на второй план.

Экспрессионистские элементы еще отчетливее проступают в ранних драмах К. «Красавица» («Das schöne Fräulein», 1918), «Трагическое послание» («Die tragische Sendung», написана в 1917, опубликована в 1920), «Сестра» («Die Schwester», 1918, опубликована 1920, премьера 1926 в Гейльбронне); наибольший сценический успех получила пьеса о Ван Гоге* «Винцент» («Vincent», 1924, премьера 1924, Штутгарт); повесть «Наказание» («Die Heimsuchung», 1919, переработанное издание 1922). К. сталкивает своих героев с ужасом и болью, страданием и смертью, считая однако, что эти переживания неизбежны в человеческой жизни, без них невозможны ни просветление духа, ни самопознание. Раннее увлечение китайской философией, тяготение к анализу, обобщению постепенно разводило творчество К. с экспрессионизмом, хотя сам он никогда не отрицал своей связи с ним, считая экспрессионизм эмоциональной, духовной и эстетической платформой своего дальнейшего творчества.

В 1926–1927 К. работал в издательстве С.Фишера, затем его приглашают редактором литературных передач на берлинском радио, где он успешно работает до 1933, когда пришедшие к власти нацисты запретили ему деятельность в сфере радиовещания. К. осуществил на радио около ста авторских литературных радиопередач, стал наряду с Г.Айхом основоположником жанра радиопьесы в немецкой литературе, сохранил и развил в своих радиопьесах некоторые открытия экспрессионистов.

Лишившись должности на радио, К. совершил в 1933–1934 путешествие в Сицилию, открыв для себя мир античности. После смерти своего друга О.Лёрке (1941) К. заместил его в издательстве «Зуркамп», а после ареста П.Зуркампа стал официальным директором издательства. В 1942 он начал работать над романом «Город за рекой» («Die Stadt hinter dem Strom», 1947). В числе других писателей (Э.Лангессер, П.Кройдер, Х.Ланге) К. был в 1948 отнесен к «магическому реализму» (в статьях Х.В.Рихтера, Г.Поля и др.) и противопоставлен тогда же сформировавшейся «Группе 47» (Х.В.Рихтер, А.Андерш, В.Шнурре, Г.Бёлль и др.), в основном стремившейся к сохранению реалистической манеры письма. С 1970-х, когда в ФРГ утихли споры о магическом реализме, «Город за рекой» и последовавшую за ним прозу К. часто относили к сюрреализму (В.Бортеншлагер, Ф.Леннарц и т.д.).

В 1953–1963 К. был президентом Немецкой академии языка и литературы в Дармштадте, получил несколько литературных премий (начиная с премии Т.Фонтане в 1949). Награжден в СССР памятной медалью Л.Толстого (1961). К. постоянно выступал также как издатель и комментатор, в том числе в собрании сочинений Ф.Гёльдерлина в 4-х томах (1922–1923), сочинений Л.Тика, Г.Кольмар, О.Лёрке и др.

Соч.: Tull der Meisterspringer. Erzählung. Leipzig; Wien, 1935; Der Strom der Welt. Gedichte. Hamburg, 1940; Das ewige Dasein. Gedichte 1919–1943. Berlin; Frankfurt a. M., 1943; Das Bierkenwäldchen. Erzählung. Berlin, 1944; Das grosse Netz. Roman. Berlin; Frankfurt a. M., 1952; Aus dem chinesischen Bilderbuch. Frankfurt a. M., 1955; Mosaiksteine. Beiträge zu Literatur und Kunst. Berlin; Frankfurt a. M., 1956; Город за рекой // Гелиополис. Немецкая антиутопия. Романы. М., 1992.

Лит.: Leben und Werk von Hermann Kasack. Ein Brevier / Hg. W.Kasack. Frankfurt a. M., 1966; Hermann Kasack. 1896–1966. Marbach, 1976; Млечина И.В. Герман Казак // История литературы ФРГ. М., 1980.

А.Гугнин

КА́ЙЗЕР, ГЕОРГ (Kaiser, Georg, 25.11. 1878, Магдебург – 04.06.1945, Монте Верита, Аскона, Швейцария) – немецкий драматург, прозаик, поэт, публицист. Сын коммерсанта. Учился в монастырской школе; не окончив ее, поступил учеником в книжный магазин, затем в экспортно-импортную фирму. В 1898 уехал в Буэнос-Айрес, где служил конторщиком. Заболел тяжелой формой малярии, длительное время лечился; осенью 1901 покинул Аргентину, некоторое время жил в Испании и Италии, затем вернулся на родину и поселился в Магдебурге.

Первые литературные опыты – стихи, небольшие пьесы – относятся к началу XX в.; многие из них не были напечатаны. Первая значительная публикация – сатирическая комедия «Ректор Кляйст» («Rektor Kleist», 1905). В 1911 появилась комедия «Иудейская вдова» («Die jüdische Witwe») на библейский сюжет. Начатая в 1912 драма «С утра до полуночи» («Von Morgen bis Mitternacht», опубликована в 1916, поставлена в 1917) уже содержит в себе явные признаки экспрессионистской поэтики: абстрагированные персонажи (Кассир, Дама, Мать, Сын и т.д.), резкая смена ситуаций. Блестяще построенная, динамичная фабула рисует попытки банковского служащего вырваться из внезапно открывшейся ему узости буржуазного мирка, что кончается жизненным крахом и самоубийством.

Подлинную известность К. принесла опубликованная раньше драма «Граждане Кале» («Die Bürger von Calais», 1914), действие которой происходит в XIV в. Она посвящена героическому поступку шести жителей французского города Кале, которые ценой добровольной смерти на виселице готовы спасти город, осажденный английскими войсками. В драме К. к ним присоединяется седьмой – все семеро по экспрессионистской классификации являются «новыми людьми». Но когда английской король отказывается взять заложников, обнаруживается бессмысленность нравственной идеи, объединившей персонажей.

В конце 1910-х – 1920-е пьесы К. занимают одно из ведущих мест в репертуаре немецких театров. Он один из самых значительных драматургов немецкого экспрессионизма, автор более семидесяти пьес. Все они весьма различны по форме и стилю (от комедий и выдержанных в почти классическом духе трагедий до ревю, фарсов, балетных либретто и т.д.), но сходны «математической» четкостью композиции, страстью к игре и эксперименту. Испытав влияние А.Стриндберга*, Ф.Ведекинда* и К.Штернгейма*, К. не утратил своеобразия. Он обладал острым чувством сцены, ритма, которому с выверенной точностью подчинялись стремительное развитие действия и мастерский сжатый диалог. В отличие от многих экспрессионистов, его внимание было сосредоточено не только на «озарении» и идее, овладевавших героем, но и на остроте переживаний, пестроте жизни. Пьесы К. занимают особое положение в литературе экспрессионизма: принадлежа к ней, они в то же время иронически дистанцированы от нее. В трактате «Видение и образ» («Vision und Figur», 1918) К. сформулировал свою концепцию экспрессионистской драмы, основной формой которой должно было стать «видение», а образ трактовался строго рационалистически – как носитель мысли.

Характерная экспрессионистская ситуация сохраняется в центральном драматургическом произведении К. – в трилогии «Коралл» («Die Koralle», 1917), «Газ I» («Gas I», 1918), «Газ II» («Gas II», 1920). Главного героя пьесы «Коралл» миллиардера и его сына тяготит богатство. Убедившись в нечеловеческих условиях труда рабочих, сын добровольно отказывается от состояния. Однако ко времени создания следующей пьесы «Газ I» драматургу уже ясно, что высокий порыв одиночек не может повлиять на ход вещей в мире. Пьеса начинается с ситуации, которой обычно разрешаются многие экспрессионистские произведения: прозрение сына, а затем и внука миллиардера, и их слияние с народом как будто достигнуто, однако ожидавшейся гармонии не наступает. Рабочие, превращенные миллиардером-сыном в равноправных пайщиков предприятия, не следуют его призыву прекратить производство газа на военные нужды, ибо собственная выгода для них важ-

нее. В драме-мистерии в трех частях «Ад–Путь–Земля» («Hölle–Weg–Erde», 1919) К., следуя своей концепции «видения» и используя структуру «драмы пути»*, стремился воплотить утопическую перспективу рождения «нового человека»* и преображения «земного ада» в царство всеобщего братства, разума и добра.

Несмотря на многочисленные публикации и постановки, К. не мог выпутаться из растущих долгов, в 1918 его имущество было конфисковано, а в 1921 он был обвинен в растрате и мошенничестве и приговорен к году тюремного заключения, но вскоре освобожден, после чего поселился в Грюнхайде под Берлином.

Для стиля К. 1920-х характерна пьеса «Бульварное чтиво. Комедия с прологом и тремя действиями двадцать лет спустя» («Kolportage. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten nach zwanzig Jahren», 1924, русский перевод под названием «Кинороман» 1925), напоминающая сатирические рисунки Г.Гросса*. Ее сюжет почерпнут из газетной заметки о похищении ребенка из аристократического семейства. Поведение аристократов в ней мало чем отличается от нравов, царящих в обществе, где все преследуют свои корыстные цели. Автор считал свою пьесу шутливой и развлекательной, свободной от задач социальной критики, однако шутливость ее проникнута горечью, как и в до сих пор не сходящей со сцены пьесе «Два галстука» («Zwei Krawatten», 1930). Многие пьесы К. конца 1920-х и 1930-х были проникнуты протестом против надвигавшейся новой войны («Кожаные головы», «Die Lederköpfe», 1928; «Миссисипи», «Mississippi», 1930) и нацистской идеологии.

В 1933 К. был исключен из Прусской академии искусств, его пьесы были запрещены к постановке в Германии. В 1938 он эмигрировал сначала в Голландию, затем в Швейцарию, где прожил семь лет в Энгельберге, Цюрихе и Санкт-Морице. Антимилитаристской тенденцией проникнута пьеса «Солдат Танака» («Der Soldat Tanaka», 1939), действие которой происходит в условной Японии, а ее героя автор мыслит как современное воплощение бюхнеровского Войцека, но решившегося на протест. Поздние пьесы К. часто основывались на переработке греческих мифов: опубликованная в 1948 трилогия «Дважды Амфитрион» («Zweimal Amphitrion»), «Пигмалион» («Pygmalion»), «Беллерофон» («Bellerophon»). Последняя поставленная при жизни автора пьеса «Плот Медузы» («Das Floss der Medusa», 1942) – его расчет с современностью. Сюжет пьесы относится ко времени бомбардировок Англии германской авиацией. Вывезенные из страны тринадцать подростков оказались одни в спасательной шлюпке. В этой критической ситуации в сознании детей оживает древний мифологический субстрат (сюжетная схема, использованная в романе У.Голдинга «Повелитель мух», 1954): по суеверным представлениям, тринадцатый должен быть выброшен и жертвой выбирают самого слабого. Герой пьесы мальчик Аллан, тщетно старавшийся остановить одичание, в итоге жертвует собой, воплощая безнадежную веру К. в спасительную человечность и благородство. Перу К. принадлежат также романы «Довольно» («Es ist genug», 1932) и «Вилла Ауреа» («Villa Aurea», 1940).

В последние два года жизни К. снова обращается к поэзии. Незадолго до смерти он был избран почетным председателем Союза немецких писателей, живущих в Швейцарии. Умер в крайней нужде.

Соч.: Werke / Hg. W.Huder. Bde. 1–6. Berlin, 1970–1972; Die Tagebücher. Berlin; Weimar, 1986; Briefe 1916–1933 / Hg. G.M.Valk. Leipzig; Weimar, 1989; Драмы. Вступ. статья А.В.Луначарского. М.; П., 1923.

Лит.: Diebold B. Der Denkspieler Georg Kaiser. Frankfurt a. M., 1924; Schütz F. Der Nachlass G.Kaisers. Bern, 1949; Schürer E. Georg Kaiser und Bertolt Brecht. Frankfurt a. M.; N.Y., 1971; Interpretationen zu Georg Kaiser / Hg. A.Arnold. Stuttgart, 1980; Tyson K.P. The reception of G.Kaiser. 1915–1945. Text and Analysis. New York, 1984. Волевич И. Кайзер // История немецкой литературы. Т. 5. М., 1976.

Н.Павлова

КАЛЬТНÉКЕР, ГАНС (Kaltneker, Hans, 02.02.1895, Темешуар, Банат – 29.09.1919, Гутенштейн) – австрийский писатель, дра-

матург, прозаик, поэт. Сын высокопоставленного офицера. После переезда семьи в Вену посещает гимназию, где вместе с Паулем фон Цолней (Paul von Zsolnay) и Гансом Флешем фон Бруннинген (Hans Flesch von Brunningen), впоследствии писателем-экспрессионистом, организовал небольшой литературный кружок и издавал гектографическим способом газету «Новая земля» («Das neue Land»), распространяя ее среди знакомых. Здесь появились его первые стихотворения и эссе. В школьные годы сформировался также глубокий интерес К. к театру; музыкальным драмам Вагнера и неоромантическим произведениям Эрнста Хардта, одного из предшественников экспрессионизма на театре, под влиянием которого К. написал свою первую драму «Господин Тристан» (не сохранилась). По болезни (туберкулез) К. не был призван а армию и избежал фронта. В 1915 во время пребывания в санатории в Давосе он знакомится с Клабундом; эта встреча, имевшая большое значение для К., отразилась в написанной тогда же новелле «Дева Мария» («Die Magd Maria»). После успешной сдачи экзамена на аттестат зрелости К. начинает заниматься юриспруденцией, продолжая свою литературную деятельность. Новелла «Осуждена! Спасена!» («Gerichtet! Gerettet!», 1916) сделала его имя известным. Продолжая работу над лирикой и прозой (стихотворный цикл «Письма Тассо к принцессе», «Tasso an die Prinzessin», посвященный молодой актрисе Эльзе Вольгемут, стихотворение «Quasi una phantasia», новелла «Любовь», «Die Liebe» и др.), возвращается к драматургии и создает музыкальную мистерию «Святая» («Die Heilige»), музыка к которой (по замыслу автора, в духе Г.Малера) написана не была.

Уже в новелле «Дева Мария» молодой автор заявил о себе как о самостоятельном писателе, чьи замыслы концентрировались преимущественно вокруг идеи спасения мира и человека, трактуемой в свете христианской традиции. Во многом этому способствовало увлечение философскими взглядами Л.Толстого и Ф.Достоевского, от которых он воспринял веру в спасение человечества через покаяние в грехе, и немецких мистиков (в частности, Мейстера Экхарта), веривших в воссоединение падшего ангела, Люцифера, с Богом благодаря акту безграничной божественной любви. К. первым в австрийском экспрессионизме выдвинул на первый план нравственную проблему индивидуального поступка и ответственности за него. В «Жертвоприношении» («Die Opferung») молодой герой верит, что он может спасти мир, самоотверженно приняв на себя тяжелейшую вину; в «Руднике» («Das Bergwerk», 1921) доминирует тема сострадания униженным и бесправным и проповедь любви как залога будущей гармонии; в «Сестре» («Die Schwester», 1944) происходит превращение себялюбивой женщины в служительницу своего ближнего. В этих, ставших наиболее известными, пьесах К., составляющих, по замыслу автора, «трагедию человеческой мечты о спасении», наглядно виден главный сюжетообразующий принцип его произведений – сопряжение двух планов бытия, реального и «надреального», изображение (зачастую гротескное или сатирическое) повседневной жизни, куда вторгаются явления высшего порядка. Часто его герои и их судьбы «проецируются» на образы и судьбы библейских и евангельских персонажей, в том числе Иисуса Христа. Все творчество К. представляет собой страстный призыв к Богу, выраженный в его словах: «Мы рождаемся не для того, чтобы умирать, но умираем, чтобы родиться». Религиозное чувство К. нашло яркое воплощение и в его поэзии, особенно в восьмом сонете из «Писем Тассо к принцессе». Творческий путь К. был недолог: он скончался в возрасте двадцати четырех лет от туберкулеза, его талант не успел раскрыться должным образом, произведения его были опубликованы только после смерти.

Соч.: Die Liebe. Novelle. Leipzig; Wien, 1921; Dichtungen und Dramen. Berlin; Wien; Leipzig, 1925; Die drei Erzählungen. Berlin; Wien; Leipzig, 1929; «Gerichtet! Gerettet!». Graz; Wien, 1959.

Лит.: Britz N. Expressionismus und sein österreichischer Jünger Hans Kaltneker. Wien, 1975; Himmel H. Die Problematik im Werke Kaltnekers und ihr Ort in der österreichischen Literatur des XX. Jhs.

Diss. Graz, 1951; Illing F.W. Zu Hans Kaltnekers letzten Werken. Die Literatur XXXIII (1930–1931); Schmidt A. Literaturgeschichte. Wege und Wandlungen moderner Dichtung. Salzburg; Stuttgart, 1957.

Е.Миркина

КА́ММИНГС, ЭДВАРД ЭСТЛИН (Cummings, Edward Estlin, 14.10.1894, Кембридж, Массачусетс – 03.09.1962, Норт Конуей, Нью-Гемпшир, США) – американский поэт и художник. Сын священника. Окончил Гарвардский университет (1916). В 1917 отправился добровольцем в составе медицинского корпуса во Францию, где вскоре был заключен в военную тюрьму по подозрению в шпионаже. Три месяца, проведенные в заключении, претворились в антивоенную автобиографическую книгу «Огромная камера» («The Enormous Room», 1922) – лирическое повествование в импрессионистическом стиле представляет собой историю индивидуалиста-романтика, столкнувшегося с бессмысленностью и бесчеловечностью бюрократической военной машины, и восторженно принявшего пестрый многоголосый мир отщепенцев и социальных изгоев, населявших «огромную камеру».

После I мировой войны К. изучал в Париже живопись, активно пробуя себя в поэзии. Возвратившись в Нью Йорк в 1924, он продолжал заниматься и тем, и другим. Его идеалом были «стихокартины» («poempictures»), синтезирующие живопись и поэзию. Образный строй многих его стихов близок пластическим, а не словесным искусствам. Отсюда и условное деление поэтического наследия К. на стихи для чтения вслух и «визуальные» стихотворения, близкие «зауми».

В 1920-е К. публикует свои основные поэтические сборники «Тюльпаны и печные трубы» («Tulips and Chimneys», 1923), «и т.д.» («&», 1925), «XLI стихотворение» («XLI Poems», 1925), «Равняется пяти» («is five», 1926) и др., где уже присутствуют ключевые для его творчества мотивы, темы, образы. Сатирические выпады против показного благополучия мира «нежизни» и «нелюдей» сочетаются с неприятием американского культа успеха, дегуманизирующей урбанистической реальности, представленной в динамичных, экспрессивных, гротескных образах. Лирический герой К. часто выступает в роли ироничного и печального клоуна в маске. Романтическое начало и крайний индивидуализм, противопоставление поэта и толпе («mostpeople»), стремление к синтезу различных искусств и эстетике целостности дополнялись в его творчестве формальными экспериментами, рождавшими «взрывчатый» синтаксис, высвобожденное из-под оков нормативной грамматики и «восставшее» слово, причудливые неологизмы, экспрессивную визуальную образность.

В 1920-е К. испытал себя в области театра, противопоставив традиционному сценическому искусству смесь бурлеска, водевиля, цирка, эксперименты со сценическим пространством, создававшие эффект участия публики в представлении. Это нашло отражение в пьесе «он» («him», 1927), представляющей собой хаотичную смесь элементов поэтики различных авангардистских течений – дадаизма, сюрреализма, экспрессионизма и др. Основная тема пьесы – конфликт художника и окружающего мира, переданный как противостояние жизни и смерти, искренности чувств и стерильной всеобщей нивелировки.

Не чуждый леворадикальных идей К. в 1931 побывал в СССР. Результатом поездки стала книга «Eimi» (по-гречески «Аз есмь», 1933), где Россия («нецирк нелюдей») представлена как еще одна «огромная камера», лишенная смеха, радости, цвета, жизни. Основное место в книге отведено противопоставлению художника-индивидуалиста и неприемлемого для автора уравнительно-коллективного начала.

В творчестве К. отчетливо прослеживаются элементы, характерные для экспрессионистской эстетики и мироощущения: неприятие войны и революционного насилия, дегуманизированного мира «бесчеловечества», растерянность перед крушением прежних идеалов, увлечение примитивизмом, тяга к естественной жизни и наивному, почти детскому мировосприятию. Художественный мир К. отличает деформация, резкость

изломанных линий, выпуклость деталей, искажение пропорций, столкновение контрастов. Неплавное, спонтанное движение, сбивчивый, стремительный ритм, хаотическая, порой бесцельная устремленность, вечное становление и незавершенность – ключевые понятия в эстетике К. При этом пестрый, красочный мир его стихов лишен трагического начала, отличавшего творчество многих экспрессионистов, и ощущения непреодолимости одиночества человека в мире. Попытки воссоздать движение в слове, в звуке предвосхищают новации «абстрактного экспрессионизма» и послевоенной поэзии битников, с которыми К. роднит своеобразный культ уродливого и болезненный интерес к «мусору» урбанистской цивилизации.

Черты экспрессионистской эстетики проявляются и во многих картинах К.-художника, что связано с объективной общностью его мироощущения с европейским экспрессионизмом. Таково его полотно «Улица» («Street», 1926–1930, частная коллекция), воскрешающее в памяти «Крик» Э.Мунка*, и многочисленные портретные зарисовки 1920-х, изображающие угловатые, асимметричные человеческие фигуры в дисгармоничных тонах, напоминающие картины Э.Л.Кирхнера*.

Соч.: Complete Poems 1904–1962 / Ed. by G.J.Firmage, New York, 1994; [Стихи] // Современная американская поэзия. Антология. М., 1975.

Лит.: Norman Ch. E.E.Cummings: The Magic Maker. New York, 1964; Cummings E.E. A Collection of Critical Essays / Ed. by N.Friedman. 1972; Cohen M.A. The Aesthetics of E.E.Cummings's Early Work. Wayne, 1987; Kennedy R.S. E.E.Cummings Revisited. New York, 1994; Kennedy R.S. Dreams in the Mirror. New York, 1994; Friedman N. Re Valuing Cummings: Further Essays on the Poet, 1962–1993. Gainesville, 1996; Зверев А. Модернизм в литературе США. М., 1979.

М.Тлостанова

КАМПЕНДÓНК, ГЕНРИХ (Campendonk, Heinrich, 03.11.1889, Крефельд – 09.05.1957, Амстердам, Голландия) – немецкий живописец и график. Учился в Школе прикладного искусства в Крефельде у Я.Торн-Приккера (1905–1909), с 1910 работал в постоянном контакте с В.Кандинским*, Ф.Марком* и А.Макке*, будучи самым молодым в их окружении. В 1912–1914 принимал участие в крупнейших выставках немецких экспрессионистов в Мюнхене (галерея Х.Танхаузера), Берлине (галерея «Штурм»*) и Бонне (выставка «Рейнские экспрессионисты»). В 1920-е преподавал в Эссене и Дюссельдорфе.

К. как художник имел разностороннюю профессиональную практику (живописец и график, сценограф, витражист, дизайнер, мастер прикладного искусства и т.д.). Дружба с А.Макке и Ф.Марком с 1910 обусловила его пристальный интерес к кубизму П.Пикассо и к «орфизму» Р.Делоне, а с 1912 – к итальянскому футуризму («Цирк», «Circus», 1913). Имея в виду эти импульсы, некоторые исследователи склонны считать К. эклектиком и вообще фигурой второго плана в «Дер блауэ райтер»* (В.Хют). С этим трудно согласиться, ибо стиль его живописи вызывает самостоятельный интерес в двух очень важных аспектах.

Имея за плечами ранний опыт работы художником-декоратором в конце 1900-х, К. был наиболее подготовлен как профессионал к пониманию новой концепции живописи, заявленной в трактате В.Кандинского «О духовном в искусстве» (1911), в частности – новой теории цвета и самоценности линий и красочных пятен в картине. Этим обстоятельством объясняется тот факт, что в полотнах К. обычно ощутим куда более сильный «витражный» эффект, нежели в живописи на стекле, которой увлекались в 1909–1913 Г.Мюнтер*, Ф.Марк, А.Макке и сам В.Кандинский. К. не имитировал технику витражной живописи, но подтверждал знание ее законов, в частности – наличие потенциальной светоносной силы в витраже («Лес, девушка и коза», «Wald, Mädchen und Ziege», около 1914).

Другое возражение относится к содержанию полотен К. В его сугубо личном и несколько инфантильном отношении к животным отсутствуют пессимизм и мизантропия, свойственные, например, Ф.Марку. В картинах-идиллиях К. обычно ощутим библейский или пантеистский философский

контекст и идея братства Человека и «малых сих» («Желто-белая корова на фоне домов», «Gelbweiße Kuh vor Häusern», гуашь, около 1913; «Шестой день творения», «Der sechste Tag», 1914). В этих картинах может звучать тревожное настроение, но все в том же библейском контексте «грехопадения» Человека («Лесные звери и охотник», «Tiere des Waldes und Jäger», акварель, 1915). Некоторые картины К. все же отмечены мистическим настроением и напоминают о трактовках М.Шагала*, начинавшего в Париже примерно в те же годы.

В 1922 К. возвратился в Крефельд и работал там как сценограф в местном театре. С 1926 – преподавал в Академии художеств в Дюссельдорфе, не оставляя профессиональной практики (фрески и витражи в крипте Мюнстера в Бонне и в церкви Марии-Грюн в Гамбурге-Бланкензее). После увольнения с поста профессора Академии художеств (1933) он был вынужден эмигрировать в Голландию (1935) и до конца жизни работал в Амстердаме. На Всемирной выставке в Париже (1937) был удостоен Gran Prix за картины, написанные на стекле.

Произв.: «Горный ландшафт», «Bergige Landschaft», 1911; «Прыгающая лошадь», «Springendes Pferd», ок. 1911; «Баварский пейзаж», «Bayrische Landschaft», 1913; «Пенцберг», «Penzberg», 1918; «Для Пауля Мультхаупта», «Für Paul Multhaupt», 1922, живопись на стекле; ксилографии: «Обнаженная с кошкой», «Halbnackt mit Katze», 1912; «Сотворение животных», «Schöpfungsgeschichte», 1916; «Сотворение животных», «Erschaffung der Tiere», 1916; «Сидящий Арлекин», «Sitzender Harlekin», 1922.

Лит.: Biermann G. Heinrich Campendonk. Leipzig, 1921; Engels M.T. Campendonk. Werkverzeichnis der Holzschnitte. Stuttgart, 1959; Firmenich A. Heinrich Campendonk. 1889–1957: Leben und expressionistisches Werk. Recklinghausen, 1989.

Ю.Маркин

КАНДИ́НСКИЙ, ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (04.12.1866, Москва – 13.12.1944, Нейи-сюр-Сен, близ Парижа, Франция) – русский художник и теоретик искусства. Родился в семье коммерсанта. Учился живописи в частной школе Антона Ашбе в Мюнхене (1897) и в мюнхенской Академии художеств (1900, у Ф.Штука); в 1901–1905 – основатель и руководитель художественной группы «Фаланга» («Phalanx») в Мюнхене. В 1903–1907 совершил длительную учебную поездку по странам Европы (Германия, Италия, Франция, Австрия), выставлялся в Париже, Берлине и Санкт-Петербурге. Учредитель и сопредседатель «Нового художественного объединения» в Мюнхене («Neue Kunstlervereinigung München», 1909–1911), с 1911 – создатель и лидер объединения «Дер блауэ райтер»* до июля 1914, когда оно прекратило свое существование.

Роль К. в европейском искусстве первой половины 1910-х была значительна не только в связи с его участием в деятельности «Дер блауэ райтер». Как теоретик он стоял у истоков всего художественного авангарда XX столетия, хотя его собственная творческая эволюция была отчасти подготовлена поисками живописцев «Брюкке»* и пионерами беспредметного искусства начала 1900-х (Х.Обрист, А.Хёльцель, Х.Шмитхальс, А. ван дер Вельде). К. оказался своеобразным генератором идей как «новой духовности» в изобразительном искусстве, так и новейшей его формы. Он же сумел воплотить эти идеи в своей практике живописца, предопределив совершенно иной уровень поисков не только в экспрессионизме, но и во многих последующих течениях авагардного искусства XX столетия.

Следуя тенденциям неоромантизма начала XX в., К. видел цель искусства в максимальном одухотворении мира, окружающего художника: в выявлении первичной сущности внешней реальности, в движении интуиции живописца от случайного (материального) к абсолютному, то есть духовному. «Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос, – писал он в автобиографических “Ступенях” в 1918. – Оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся, в конце концов, в симфонию, имя которой – музыка сфер. Создание произведения есть мироздание». К. тем самым абсолютизировал понятие экспрессии

в искусстве как выражения идеи вечного вселенского процесса. В основе этой концепции ощутимо влияние эстетики Р.Вагнера, философии искусства Ф.Шеллинга, антропософии Р.Штайнера, а также изданной в 1908 книги В.Воррингера* «Абстракция и вчувствование». К. отстаивал теорию синестезии, то есть единства природы всех искусств, и уже на рубеже 1900–1910-х пытался привлечь к своим теоретическим исследованиям писателей, композиторов, математиков, ученых разных специальностей.

Как художник-экспрессионист К. не расходился с живописцами «Брюкке» в понимании природы творческого процесса, он лишь принципиально переводил его характеристику в категорию почти гегелевского императива, объявляя любую реальность (и, прежде всего, живописное полотно) ипостасью мирового духа. Творческий акт, по его мнению, подчинялся трем началам: духовному миру художника, «существу эпохи» и «сущности искусства вообще» как «элемента чисто и вечно художественного», не подвластного законам пространства и времени (трактат «О духовном в искусстве и, прежде всего, в живописи», «Über das Geistige in der Kunst, inbesondere in der Malerei», 1911). Расхождение с мастерами «Брюкке» проявлялось на стадии формы: К. отказывался от любой, даже самой условной проекции предметного мира на полотне, отстаивая стихийную и самоценную «вибрацию» цветовых пятен и не усматривая в ее мистической природе связи даже с орнаментом и геометрией. Цвет, таким образом, принимал на себя функции света и светотени с их пространственными задачами, однако главными объявлялись его символическая сущность и задача «цветовой драматургии» (Д.Сарабьянов) полотна, как единственной адекватности переживаемого живописцем чувства. В своем трактате К. изложил развернутое и, в сущности, мистическое толкование каждого из основных цветов.

Идеальной реализацией этих положений стали большие полотна «Композиция VI» и «Композиция VII» (обе 1913), возникшие, как и многие другие вершинные произведения экспрессионизма, в канун I мировой войны. С понятием композиции К. связывал законченное воплощение своей теории в картине. «Грандиозная, объективно свершающаяся катастрофа есть, в то же время, абсолютная и обладающая самостоятельным звучанием горячая хвалебная песнь, подобно гимну нового творения, которое следует за гибелью мира», – писал он о «Композиции VI». В многочисленных «импрессиях» и «импровизациях» он все же допускал присутствие предметной реальности, сближаясь в этом с художниками «Брюкке». В историческом ракурсе явление К. и «Дер блауэ райтер» в 1911–1914 воспринимается логическим завершением эволюции европейского экспрессионизма, которая была оборвана I мировой войной. Интересные интерпретации художественной концепции К. намечались также в полотнах живописцев «Дер блауэ райтер» Ф.Марка* и А.Макке*, погибших в годы войны, а также Л.Файнингера* и П.Клее*. Сам К., отдавая должное этому важнейшему периоду своего творчества, попытался в 1924 сплотить бывших единомышленников, создав вместе с П.Клее, Л.Файнингером и А.Явленским* объединение «Синяя четверка» («Das blaue Vier», около двадцати выставок в Германии и США в середине 1920-х).

В 1915–1921 жил в Москве, с 1918 работал в Отделе ИЗО Наркомпроса, преподавал во ВХУТЕМАСе, руководил секцией монументального искусства в ИНХУКе и избирался вице-президентом РАХН. Художественно-организационная и педагогическая деятельность К. в Советской России не получила ожидаемой поддержки, что и предопределило повторный отъезд мастера за границу. Теоретическая и творческая практика К. в Баухаусе* (1922–1933) уже не соотносились с эстетикой и методологией экспрессионизма. В эти периоды художник приходит к строго рациональным и отвлеченным геометрическим композициям, а как теоретик занимается научным анализом элементов художественной формы (книга «Точка и линия на плоскости», «Punkt und Linie zu Flache», 1926). После окончательного закрытия Баухауса в Берлине в 1934

К. уезжает в Париж. Его картины и рисунки экспонируются в 1937 в Мюнхене на выставке «Дегенеративное искусство». В самых поздних его абстрактных полотнах, созданных после переезда во Францию, отчасти сказывается влияние сюрреализма («Решительный прорыв», 1944).

Произв.: «Пейзаж с башней», 1908; «Рок», 1909; «Импровизация 7», 1910; «Черное пятно», 1912; «Импровизация холодных форм», 1914; «Москва. Красная площадь», 1916; «Импровизация 19», 1919. Графика: «Прощание», 1903 (цветная гравюра на дереве); цикл «Стихи без слов» (16 ксилографий), 1903; «Ночь» (цветная гравюра на дереве), 1903.

Лит.: Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1–2. М., 2001; В.В.Кандинский. 1866–1944. Каталог выставки. Живопись. Графика. Прикладное искусство. Л., 1989; Сарабьянов Д., Автономова Н. Василий Кандинский. М., 1994; Grohmann W. Wassily Kandinsky: Life and Work. New York, 1958; Roethel H.K., Benjamin J.K. Kandinsky: Catalogue Raisonne of the Oil-Paintings. V. 1–2. New York, 1982–1984; Kandinsky. Opere dal Centre Georges Pompidou. Fondazione Antonio Mazzotta (Milano), 1997/98.

Ю.Маркин

КАНЕ́ЛЬ, ОСКАР (Kanehl, Oskar, 05.10.1888, Берлин – 28.05.1929, Берлин) – немецкий поэт, публицист, общественный деятель. Сын учителя. С 1908 студент факультета германистики Берлинского университета, в 1911 переехал в Грайфсвальд, затем в небольшую рыбацкую деревню Вик, где была организована коммуна молодых литераторов. Издавал журнал «Викер Боте»* («Wiecker Bote», 1913–1914, запрещен за пацифистскую направленность). Это был самый продуктивный период в поэтическом творчестве К. (24 стихотворения), но большая часть лирики этого периода с характерными для раннего экспрессионизма настроениями любви-ненависти к городу-Молоху была напечатана не в «Викер Боте» (где появлялась, главным образом, его публицистика), а в журнале «Акцион»*, в котором он начал сотрудничать в июне 1913. Это типичные уличные зарисовки («Город», «Die Stadt»; «Ночное кафе», «Nachtcafe»; «Мерзкая погода», «Sauwetter»; «Увеселительный парк в Бреслау», «Breslauer Vergnugungspark») с элементами демонизации жизни индустриального города. С 1914 по 1918 К. воевал на фронтах I мировой войны, не прекращая писать стихи, вошедшие позже в его сборник «Позор. Стихи военнообязанного солдата сезона смерти 1914–1918» («Die Schande. Gedichte eines dienstpflichtigen Soldaten aus der Mordsaison 1914–1918», 1922). Для К., как и для многих экспрессионистов, военное поражение Германии оказалось менее катастрофическим, чем крушение надежд на избавление в военном походе от «мирного прозябания». В этом сборнике автор сделал скорбный вывод из ужаса и мерзости войны: «Бог изгнан окончательно, искусство и наука превращены в жалкую насмешку».

После войны К. становится политическим деятелем, членом Исполкома рабочих и солдат в Берлине, членом КПГ. Его сборник «Восстань, пролетарий!» («Steh auf, Prolet», 1920) считается одним из важнейших документов революционной литературы, вышедших из позднего экспрессионизма. В отличие от элегической, эмфатической поэзии раннего экспрессионизма, далекой от социальной реальности и превратившей революцию в мессианскую идею, метафору, политическая агитационная поэзия К. говорила о классовом противостоянии буржуазии и пролетариата и была выстроена на контрасте бедности и богатства, произвола и страдания. Впоследствии Й.Р.Бехер* критиковал К. за опасное упрощение классового антагонизма и примитивно-карикатурное изображение буржуа. К. многократно подвергался судебному преследованию и обвинялся в измене родине (1921), подстрекательстве к насилию (1924), разжигании классовой ненависти (1928). Стихи К. 1920-х свидетельствуют о склонности к анархо-синдикализму как в творчестве самого поэта, так и в направленности журнала «Акцион» в целом. В 1920-е К. активно печатается и в других газетах и журналах леворадикального и анархистского толка – «Молодая гвардия» («Die Junge Garde»), «Красное знамя» («Die Rote Fahne»), «Противник» («Der Gegner»), «Юный товарищ» («Der Junge Ge-

nosse»), «Единый фронт» («Die Einheitsfront»), «Синдикалист» («Der Syndikalist»), «Голос рабочих» («Arbeiterstimme») и др. После 1923 его агитационная поэзия превращается в памфлет, направленный прежде всего против коммунистической партии (сборник «Освободить улицу! Новые стихи», «Strasse frei. Neue Gedichte», 1924, издан 1928). К. усматривал в стабилизации буржуазных отношений в Германии идеологический маневр правящего класса, а проводимую в СССР экономическую политику оценивал как завуалированную попытку реставрации капитализма. Книга, пропагандистский эффект которой был усилен еще и пятнадцатью рисунками Г.Гросса*, была изъята веймарской юстицией; когда автор предстал перед судом, он сказал: «Если вы меня спросите, чего хотят мои стихи, то я вам отвечу: они хотят быть политическими. Они хотят помочь развитию самосознания рабочего класса».

К. принадлежал к тем сотрудникам журнала «Акцион», кто наиболее последовательно выступал за выведение на первый план «политической целесообразности». После ухода из редакции практически всех сотрудников, К. до конца существования журнала «Акцион» оставался, вместе с Германом-Нейссе* и Мюзамом, ближайшим другом и политическим единомышленником Ф.Пфемферта*. Некролог, написанный Пфемфертом, не позволяет судить, имел ли место несчастный случай или речь шла о самоубийстве: «Падение из окна квартиры на четвертом этаже оборвало жизнь пролетарского поэта». Архив и все рукописи К. были уничтожены его женой в 1933 после прихода к власти нацистов.

Соч.: «Steh auf, Prolet!» Gedichte. Erfurt, 1920; Die Schande. Gedichte eines dienstpflichtigen Soldaten aus der Mordsaison 1914–1918. Berlin, 1922; «Barrikaden in Wien» // Strasse frei. Gedichte. Berlin, 1928.

Лит.: Grosz G. Die Kunst ist in Gefahr. Manifest. Berlin, 1925; Peter L. Literarische Intelligenz und Klassenkampf. «Die Aktion» 1911–1932. Köln, 1972; Druvins U. Oskar Kanehl. Ein politischer Lyriker der expressionistischen Generation. Bonn, 1977.

Н.Пестова

КАТАСТРОФИЗМ – важнейший элемент жизнеощущения и умонастроения экспрессионистов, нашедший яркое эстетическое воплощение в творчестве многих из них, особенно на раннем этапе развития течения. Апокалиптическое мировосприятие, в том или ином виде всегда присутствовавшее в искусстве, было весьма ощутимо в атмосфере «конца века» и стало для экспрессионистов одним из ключевых переживаний. Резко отторгая отживший мир и поколение «отцов», они, вместе с тем, чувствовали внутреннюю несовместимость с темпами технической модернизации, изменением стиля и образа жизни. Создавался своего рода замкнутый круг: «старый мир» отвергался как бесплодный; с другой стороны, то, что приходило на смену отжившему – технологические новшества, машины, «мир чертежных досок», мегаполисы с их социальными пороками и угнетением человека, – также вызывало резкое отторжение.

В отличие от натурализма, и, тем более, футуризма с их оптимистическим отношением к прогрессу, экспрессионисты все глубже ощущали неизбежность грядущих катастроф. Прогрессирующая «экономизация» и механизация внешней жизни были равнозначны утрате собственного «я», «распаду реальности» (Г.Бенн*). Едва ли можно назвать поэта, драматурга, прозаика, художника экспрессионистского направления, в чьем творчестве не возникали бы апокалиптические мотивы. I мировая война усугубила это мироощущение, добавив к пессимистическому восприятию происходящих в обществе процессов кровавый опыт «машинной войны», в которой возросшая роль техники (новые виды вооружения, отравляющие вещества и пр.) усугубляла неотвратимость бессмысленной гибели. Во многих антивоенных стихотворениях и драмах экспрессионизма «конец света» предстает нередко как единственное, вытеснявшее любые оптимистические проекты изменения жизнеустройства.

Ощущение распавшейся связи времен углубляет стремление изображать уродливое, извращенное, разлагающееся, переда-

вая своего рода наслаждение распадом, создавая «эстетику безобразного». В произведениях Г.Гейма*, Г.Бенна*, Й.Р.Бехера*, Э.Штадлера* и других поэтов варьируется мотив гниения, одряхления, мертвенной застылости мира. Во многом под влиянием культур-пессимизма ряда европейских философов (Ницше и Шпенглера прежде всего) возникает мотив гибели культуры, вытесняемой цивилизацией, которая превращает человека в бездуховное существо, не столько управляющее техникой, сколько управляемое ею. Но с этими мотивами чаще всего сочетается христианская надежда на спасение: судный день понимается как начало справедливого порядка вещей, особенно для страждущих и отверженных, как возможность обновления. В своем предощущении катастрофы многие экспрессионисты следуют библейским предначертаниям. Что же касается их социальных утопий, они редко обретают сколько-нибудь ясные контуры. Нередко катастрофическое жизнеощущение отделено от христианской традиции (например, у Я. ван Ходдиса*) и предстает скорее как продукт сознания эпохи. Стихотворения и драмы о гибели мира – свидетельство неудавшихся попыток экспрессионизма дать импульс обновлению и усовершенствованию человеческого рода и общественного мироустройства.

Как это свойственно художественному сознанию экспрессионизма, построенному на антиномиях, мысль о приближающемся дне Страшного суда в разных преломлениях часто соседствует с социально-утопическими идеями избавления, воплощенного в солидарности и человеческом братстве*. Религиозная и социальная мотивация произведений часто неразделимы, как «распад» и «торжество» («Verfall und Triumpf», название раннего стихотворного сборника Бехера); амбивалентность экспрессионистского мировосприятия приводит к парадоксальному сочетанию катастрофизма и утопической надежды на спасение человека и человечества, уверенности в грядущей гибели всего сущего и мечты о «прекрасном новом мире», где будет властвовать «новый человек»*.

Лит.: Sydow E. von. Das religiöse Bewusstsein des Expressionismus // Neue Blätter für Kunst und Dichtung 1. Januarheft 1919; Marcuse L. Ein bisschen Sinntflut // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten; Freiburg im Breisgau, 1965; Metzner G. Persönlichkeitszerstörung und Weltuntergang. Das Verhältnis von Wahnbildung und literarischer Imagination. Tübingen, 1976.

И.Млечина

«КАФЕ́ ДЕС ВЕ́СТЕНС» («Café des Westens», «Западное кафе») – берлинское кафе, сыгравшее важную роль в кристаллизации раннего экспрессионизма, «ночной штаб нашего художественного сообщества» (А.Т.Вегенер*). Размещалось в пятиэтажном доме (Курфюрстендамм, 18/19), где сначала в 1894–1895 находилось «Маленькое кафе» («das Kleine Café»), первое заведение такого рода в западной части Берлина, которое вскоре и было переименовано в «К.д.в.». Уже через год кафе стало «маяком Курфюрстендамма», где собирались «молодые литераторы и художники, сердитые молодые люди и женщины, борющиеся за жизнь, гоняющиеся за славой, ненавидящие и любящие» (Э.Эдель). Известностью, которая пришла в 1899, кафе обязано своей кухне и тем, что рядом с ним был открыт выставочный павильон, где состоялась Первая художественная выставка берлинского Сецессиона. В новогоднюю ночь на 1900 в кафе заседало объединение «Очки» («Die Brille») во главе с М.Рейнгардтом, Ф.Кайслером и К.Моргенштерном. В ночь на 23.04.1910 молодые художники, недовольные политикой руководителя Сецессиона М.Либермана, подписали протокол о создании «Нового Сецессиона», который месяц спустя устроил «Выставку произведений, отклоненных берлинским Сецессионом» (картины Э.Нольде*, Э.Л.Кирхнера*, М.Пехштейна*, К.Шмидта-Ротлуфа*). В течение двадцати лет «К.д.в.» было организацией «заговорщиков», инициировавших новые направления в искусстве. Культ гениальности и творческого энтузиазма витал в воздухе, претензия некоторых мастеров на роль вождя, а также и вызывающие формы поведения послужили причиной переименования

«К.д.в.» (как и мюнхенского «Кафе Стефани») в «Кафе Мания Величия» («Café Grössenwahn»). Жизнь кафе была полна курьезами и страстями, его посещали люди самых разных профессий и взглядов. О патриархах кафе П.Хилле, П.Шеербарте, О.Е.Хартлебене, а позже и о Т.Дойблере* ходили бесчисленные анекдоты и легенды. Э.Мюза́м посвятил несколько фельетонов «ничегонеделанию» его завсегдатаев, а сам Х.Вальден* сочинил для «Штурма»* ироническую пародию на предрассудки и предубеждения обывателя против обосновавшейся в кафе богемы. Кафе стало местом рождения двух важнейших печатных органов экспрессионизма: журналов «Штурм» и «Акцион»*. Но все же центральной фигурой в годы экспрессионизма в «К.д.в.» была Э.Ласкер-Шюлер*, вокруг которой группировались М.Гарден, Э.Мюзам, К.Моргенштерн, Ф.Ведекинд, В.Херцфельде, его брат Дж.Хартфилд, Г.Гросс*, П. и Б.Кассирер, Й.Рингельнац и др. Его завсегдатаями в разное время были также М.Берн и П.Линдау, Ф.Бляй, А.Рода Рода, М.Оппенхеймер (Мопп) и В.Гец, и весь круг К.Хиллера* из «Нового клуба»*; в 1912 в кафе произошло знакомство Э.Ласкер-Шюлер с Г.Бенном, результатом которого стал один из величайших любовных диалогов в поэзии XX в. В.Беньямин*, будучи гимназистом (1912) и позже студентом, часто посещал кафе и считал его «более местом стратегическим, чем местом сиесты». Ф.Хардекопф* в цикле стихотворений, печатавшихся в журнале «Акцион» 1913–1915, запечатлел неповторимую атмосферу кафе.

В 1913 кафе переместилось на Курфюрстендамм 26, однако завсегдатаи постепенно перебирались в «Кафе Джости» («Café Josty») на Потсдамерплац и в «Романское кафе»*. В апреле 1915 в «К.д.в.» произошла ссора между К.Хиллером и В.Херцфельде, в результате чего большинство литераторов навсегда покинуло это заведение. До 1921 «К.д.в.» не играло заметной роли в культурной жизни Берлина, пока актриса Роза Фалетти не открыла в нем кабаре, унаследовавшее его второе название «Кафе Мания Величия». В узком помещении, рассчитанном не более чем на триста человек, с большим успехом выступала Б.Эбингер с шансонами, написанными на музыку ее супруга Ф.Холлендера. Литературную поддержку программ кабаре первых лет обеспечивали Клабунд*, В.Меринг и Ф.Хардекопф, Э.Мюзам. Здание «К.д.в.» не сохранилось.

Лит.: Walden H. Der Sumpf von Berlin. «Spezialbericht»: Café Grössenwahn // Der Sturm. 1911. № 82; Szittya E. Das Kuriositäten-Kabinett. Konstanz, 1923; A.R.Meyer, die maer von der musa expressionistica. Düsseldorf; Kaiserwerth, 1948; 20 Jahre «Café des Westens». Erinnerungen vom Kurfürstendamm // Vergessene Autoren der Moderne XIII / Hg. E.Pauly. Siegen, 1985; Benjamin W. Berliner Chronik. Frankfurt a. M., 1988; Fohsel H.J. Zeit und Sittenbilder aus dem Café des Westens und dem Romanischen Café. Berlin, 1997.

Н.Пестова

КА́ФКА, ФРАНЦ (Kafka, Franz, 03.07. 1883, Прага, Австро-Венгрия, – 03.06.1924, Кирлинг под Веной, Австрия, похоронен на Новом еврейском кладбище в Праге, сейчас Чехия) – австрийский (пражско-немецкий) писатель. Старший из шести детей владельца галантерейной фабрики, вырос в ортодоксальной еврейской семье, после окончания начальной школы (1893–1901) учился в немецкой государственной гимназии, затем – на юридическом факультете Немецкого университета (1901–1906), где слушал лекции по истории искусств и германистике. После годичной стажировки в адвокатской конторе К. поступил на службу в Общество по страхованию рабочих от производственных травм, где к его ведению относились вопросы техники безопасности. В 1922 вышел на пенсию по болезни и через два года умер в санатории под Веной от туберкулеза легких. В судьбе литературного наследия К. огромную роль сыграл его ближайший друг и сподвижник М.Брод*, который, нарушив завещание писателя К., постепенно издал все его рукописи.

Начало литературного творчества К. относится к 1897–1898; первые рассказы опубликованы в 1908 в журнале «Гиперион»*; первая книга прозы «Созерцание» («Betrachtung») вышла осенью 1912 в Лейпциге в издательстве Э.Ровольта. В 1913 был

опубликован отдельным изданием «Кочегар. Фрагмент» («Der Heizer». Fragment»), представляющий собой начальную главу романа «Пропавший без вести» («Der Verschollene»), над которым К. работал в 1912–1916 (полностью роман был издан М.Бродом* в 1927 под названием «Америка»). Далее были опубликованы новеллы «Приговор» («Das Urteil», 1913), «Превращение» («Die Verwandlung», 1915, премия Клейста), «В штрафной колонии» («In der Strafkolonie», 1919), сборники рассказов «Сельский врач» («Ein Landarzt», 1919) и «Голодарь» («Ein Hungerkünstler». Vier Geschichten, 1924). Все остальные произведения были напечатаны посмертно.

Первая из сохранившихся новелл К. «Описание одной схватки» («Beschreibung eines Kampfes», 1902–1910) представляет собой своего рода повествовательный эксперимент. В причудливых сочетаниях здесь апробируются различные художественные приемы: реалистическое начало с психологическим подтекстом постепенно переходит в описание маниакального наваждения с трудно объяснимой подоплекой; затем действие неожиданно модифицируется в явную фантастику (сцена под названием «Скачка»), и изложение приобретает отчетливую сюрреалистическую окраску, которая сохраняется до конца, ибо читатель, уже не доверяя мнимо реалистическим подробностям, пытается расшифровать заданный код: понять роль двойников, зеркальных сюжетных отражений и других искусственных ходов. Образы подсознания (или сновидения) становятся явью, так что уже трудно понять, какая реальность оказывается смыслонесущей – исходная, идущая от «рассказчика», или сфантазированная, возникающая на ее основе, ибо обе постоянно перетекают одна в другую. Диффузия пространства и времени нарушает логику событий и упраздняет конкретный смысл реальных деталей, которые уже в этом рассказе служат антиреалистическим задачам. К. стремится «материализовать» жизнь души посредством реальной предметности, невидимое и духовное помещая в мир конкретный и осязаемый. Все последующее творчество К., по сути, есть непрекращавшийся поиск способов совмещения несовместимого: мира реального, данного в пространственно-временных координатах, и мира душевного, который не подчиняется ни физическим, ни социально-экономическим, ни другим материальным законам и константам.

Характерная для К. сверхчувствительность порождала обостренную наблюдательность и в то же время неуверенность и страх. Страх как всеобъемлющая метафизическая категория стал одной из глубинных проблем творчества К., сделав его предтечей экзистенциализма. Но если французские экзистенциалисты стремились перевести эту проблему в плоскость философической этики, то К. не покидал сферу иррационального, которая постоянным присутствием в его произведениях доказывает невозможность преодоления страха. Принципиальный иррационализм художественного мира К. сближает его с ранними экспрессионистами, которые, отбросив миметически-подражательное воспроизведение видимой реальности, противопоставили ему выражение субъективного внутреннего мира человека, утратившего контакты с миром внешним, в первую очередь, в своем ближайшем социальном окружении.

Вся жизнь К. прошла в Праге, хотя он бывал и в других городах Австро-Венгрии, а также в Германии, Швейцарии, Франции и Италии. Выросший на «пражском острове» немецкоязычной культуры внутри многонациональной Австро-Венгерской империи, он в полной мере испытал одиночество, изолированность и ощущение трагического разрыва поколений, когда старшие прочно верили в незыблемость буржуазно-монархического строя, а младшие уже чувствовали подземные толчки, готовые смести кажущийся стабильным миропорядок. На этой почве рождался «крик»* экспрессионистов. Художественные открытия большинства из них (и в этом К. – экспрессионист) связаны с попытками найти посреди грядущего распада форм (общественных и художественных) новые возможности для творчества и нового синтеза в жизни и в искусстве. Разделяя общую исходную плат-

форму экспрессионизма, К. выстроил совершенно особый художественный мир, основным принципом которого была установка на многозначность (отрицание какой бы то ни было «окончательной» концепции). Отсюда принципиальная незавершенность его романов, нестабильность и многовариантность: «Ни в чем нельзя быть уверенным. Потому ничего нельзя сказать. Можно только кричать, заикаться, хрипеть. Конвейер жизни несет человека куда-то – неизвестно куда. Человек превращается в вещь, в предмет, перестает быть живым существом» (записано Г.Яноухом). Подобное мироощущение было свойственно многим экспрессионистам.

В зрелом творчестве К. активно пользуется формой притчи. Но важнейшим элементом у него все же остается развернутая метафора, в рамках которой символика, эмблематика и притча играют вспомогательную роль; характерен в этом смысле роман «Процесс» («Der Prozess», начат в 1914, опубликован в 1925), представляющий собой развернутую метафору человеческой жизни, подлинный смысл которой скрыт от человека, а также роман «Замок» («Das Schloss», 1922, не завершен; опубликован 1926). М.Брод назвал романы «Америка», «Процесс» и «Замок» «трилогией одиночества»; выбитость из жизненной колеи – типично экспрессионистская тема, типична для экспрессионизма и манера изображения. Несмотря на свою незавершенность, романы К. отличаются от подавляющего большинства экспрессионистских сочинений метафизической напряженностью, бескомпромиссной четкостью постановки конечных вопросов человеческого бытия. Они разворачивают метафору существования как бунт осознающей себя личности, не принимающей результатов этого осознания. Это не столько бунт против земных порядков, сколько вневременный, не привязанный к социальным условиям бунт против всего мироустройства.

Мировоззренческий аспект, сближавший К. и ранних экспрессионистов, – ощущение непрочности и катастрофичности жизни, утрата стабильности не только в социальной реальности, но и в психике человека, погруженной в отчаяние и неопределенность. Внешний предметный мир деформируется до неузнаваемости, расшатанная страхом психика, словно вещая Кассандра, «ясно-видит» – наяву или галлюцинируя – под кажущейся прочностью и стабильностью очевидные признаки распада и разложения. Деформированная реальность видится в глазах К. и экспрессионистов истинной, а явленная бесчувственной душе (и глазу) прочность и незыблемость – ложной. Такое возможно лишь в обезбоженном мире, каким воспринимают его и К., и экспрессионисты. Утрата Бога дополнительным бременем ложится на мятущуюся личность, усугубляя подспудно присутствующее чувство вины и греха. Эти экзистенциальные лейтмотивы (например, в рассказе «Братоубийство», «Ein Brudermord», 1917, опубликован 1919) характерны для всего творчества К. в целом, но по-разному отражаются в сюжетах, композиции, языке, который с годами становится более простым, сжатым и повседневным. Сам К., живя в кругу экспрессионистов и постоянно общаясь с ними (М.Брод, А.Кубин*, Ф.Верфель* и др.), по своим литературным пристрастиям тяготел скорее к реалистам и даже пытался брать их произведения за образцы («Дэвид Копперфилд» Ч.Диккенса в «Америке», «Преступление и наказание» Ф.М.Достоевского в «Процессе»). Явный интерес к конкретным деталям и частностям причудливо сочетался у него с иррациональным и мифологизированным взглядом на мир в целом. В этом напряжении между достоверностью и абсурдом – ядро поэтики К., своеобразие и уникальность его творчества, которое являет собой образец освоения и преображения принципов классического реализма XIX в. Но стержнем его творчества является экспрессионизм, в котором деформация предметного мира все же редко доходила до полного разрыва связей с реальностью. Очень часто манеру письма К. сравнивают со сновидением, выдающим себя за реальность: все предметы и лица узнаваемы, но логические связи и последовательность событий нарушены, и от этого все повест-

вование становится зыбким, неустойчивым, скачкообразным, не подчиненным нормальной обыденной логике.

Творческое наследие К., его жизнь и взгляды породили огромную исследовательскую литературу, в которой существует множество подчас противоположных трактовок. В литературоведении его нередко называли экспрессионистом, но также и ранним экзистенциалистом, «обремененным» синдромом натурализма, в 1920-е его сближали с «новой деловитостью»* («новой вещественностью») и «магическим реализмом»* (эти понятия тогда могли употребляться как синонимы). Иногда К. (вместе с А.Кубином, Х.Казаком*, Х.Х.Янном* и др.) относят к сюрреалистам. В современном литературоведении внимание больше концентрируется на выявлении специфики неповторимого художественного мира К., который в своем развитии соприкасался с различными литературными течениями, в том числе и с экспрессионизмом, «ни в одном из них полностью не растворяясь» (Г.Нойман).

Соч.: Gesammelte Schriften / Hg. M.Brod. Bd. 1–4, Berlin, 1935; Bd. 5–6. Praga, 1936–1937. В исправительной колонии; Превращение // Иностр. лит. 1964. № 1; Роман. Новеллы. Притчи. М., 1965; Из дневников. Письмо к отцу. М., 1988; Избранное. М., 1989; Америка. Процесс. Из дневников. М., 1991; Замок. Новеллы и притчи. Письмо отцу. Письма Милене. М., 1991; Дневники и письма. М., 1995; Собрание сочинений в четырех томах. М., 1995.

Лит.: Richter H. Franz Kafka. Werk und Entwurf. Berlin, 1962; Wagenbach K. Franz Kafka. Reinbek bei Hamburg, 1964; Dietz L. Franz Kafka. Stuttgart, 1975; Kafka. Der Schaffensprozess / Hg. H.Binder. Frankfurt a. M., 1983; Der junge Kafka / Hg. G.Kurz. Frankfurt a. M., 1984; Heymann R. Franz Kafka. München, 1986; Franz Kafka und das Judentum / Hg. K.E.Gruzinger. Frankfurt a. M., 1987; Robertson R. Kafka. Judentum – Gesellschaft – Literatur. Stuttgart, 1988; Anz Th. Franz Kafka. München, 1989; Binder H. Vor dem Gesetz. Eine Einführung in Kafkas Welt. Stuttgart, 1993; Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Interpretationen / Hg. M.Müller. Stuttgart, 1994; Книпович Е. Франц Кафка // Иностр. лит. 1964. № 1; Затонский Д. Франц Кафка и проблемы модернизма. М., 1965, 1972; Зусман В. Художественный мир Ф.Кафки: малая проза. Нижний Новгород, 1996; Давид К. Франц Кафка. Харьков, 1998; Карельский А. Творчество Франца Кафки // Карельский А. Хрупкая лира. М., 1999; Брод М. О Франце Кафке. СПб., 2000; Беньямин В. Франц Кафка. М., 2000; Гугнин А. Франц Кафка // Гугнин А. Австрийская литература XX века. Новополоцк; М., 2000; Рысаков Д. Ф.Кафка и Ф.М.Достоевский: феноменальная рецепция русского реалистического романа («Процесс» – «Преступление и наказание»). М., 2002.

А.Гугнин

КАХА́НА, МО́ЗЕШ (Kahána, Mózes, 26.11.1897, Дердёбекаш, ныне Биказуль-Арделян, Румыния – 11.04.1974, Будапешт) – венгерский поэт, прозаик. Сын деревенского еврейского фотографа. Заочно окончив школу, занялся литературным и философским самообразованием. Один из постоянных авторов журнала «Ма»*, поэтический единомышленник Л.Кашшака* и других венгерских экспрессионистов. Как и они, в свободных нерифмованных стихах воспевал возводимые в «Закон» истории и жизни «скорость и число», «волю», звучащее в его душе «бордовоцветное C-dur», этот «ярый оркестр бытия», не позволяющий «омывать щеки слезами бессилия» («Послание к революции», «Üzenet a forradalomhoz», 1918; «Весна», «Tavasz», 1919). Лирика К. того времени – это большей частью воинствующие декларации, проникнутые презрением к «воняющей типографскими литерами» эстетской красоте, к «гнилому рококо распадающихся миров», к поэтам, которые, вместо служения «Человеку», «наманикюренными перстами щупают культуру» («Светское стихотворение», «Világi vers», 1918; «Поэтам – во все четыре стороны», «A poétáknak mindenfelé», 1919). Господствующие в них духоподъемные, увенчанные возвышенно-сверхличными заглавными буквами призывы, образы, понятия («Новая Жизнь», «Универсальность», «Бесконечность», «Мировые Горизонты» и т.п.) обычно отвлеченно-идеальны, хотя поэт неизменно мыслит себя «частью» социально-мятежного «Всего» («Красное стихотворение», «Vörös vers», 1919), и приветствует дарующую «Цельность» венгерскую Коммуну: «Ныне благостный взрыв родится в хаосе / встреча с

отцом Материи Адамом Огнем / с Элементарным Человеком / Человеком-Солнцем» («Библия пропащих», «Elveszettek Bibliája», 1919).

Дальнейшая жизнь и деятельность К. подобна авантюрному роману: служба в венгерской Красной армии, участие в боях, бегство в Вену (и недолгое сотрудничество в эмигрантском экспрессионистском журнале «Эдьшег»*), затем – в Румынию, где он вступает в нелегальную коммунистическую партию; тюремное заключение в пользовавшейся зловещей известностью Дофтане (1926), тяжелое ранение при побеге и потеря ноги. В 1929–1935 К. в Москве; в 1936–1940 – опять нелегальная партийная работа в Румынии; в 1940–1963 – снова жизнь в Москве, Ужгороде, Кишиневе, на воле и в ссылке (во время II мировой войны). В 1964 К. возвращается в Венгрию и отдается литературной работе. Выходят его романы, повести, рассказы о жестоких тюремных порядках в боярской Румынии, тяжких буднях румынских и венгерских рабочих и крестьян-бедняков, о повседневной борьбе коммунистических партий этих стран в годы между двумя мировыми войнами. Их отличает документальная, порой почти дневниковая достоверность, согретая сопереживанием очевидца («Книга о ненаписанных книгах», «Iratlan konyvek konyve», 1969). При этом местами проскальзывает сатирично-ожесточенная, убежденная пафосность экспрессионистского прошлого.

Соч.: Universum. Budapest, 1918; En, Te, Ő. Bécs, 1921; A Kárpátok alatt. M., 1932; Hat nap és a hetedik. Bukarest, 1940, 1956; «Mindenki újakra készül...» Az 1918/19-es forradalmak irodalma. Budapest, 1959; Tarackos. Budapest, 1971; Szélhordta magyarok. Budapest, 1971; A boldog élet könyve. Budapest, 1972; Sóvárgások könyve. Budapest, 1973; Март 1919. Сборник стихотворений венгерских поэтов. М., 1971.

Лит.: Szántó Gábor A. Kahana Mózes messzianisztikus kommunizmusa // «Az időt mi hoztuk magukkal». Budapest, 1985.

О.Россиянов

«КА́ШШАИ МУ́НКАШ» («Kassai Munkás», «Кошицкий рабочий», 1910–1922) – издававшаяся в Чехословакии в г. Кошице (венгерское название – Кашша) ежедневная венгерская эмигрантская газета, фактически руководимая коммунистической партией Венгрии, воссозданной после падения венгерской советской власти в 1919. Преемником «К.М.» стала издававшаяся там же (а со второй половины 1920-х – в Братиславе и Остраве) газета «Мункаш» («Munkás», «Рабочий», 1922–1936). Редактором отдела культуры и литературы, а затем главным редактором этих газет стал один из соратников Л.Кашшака*, литературный и театральный критик, а в Советской Венгрии – помощник режиссера Национального театра Я.Маца*. Сообразно своим эстетическим принципам Маца отдавал предпочтение экспрессионистам и близким к авангарду венгерским, чешским, словацким, немецким, советским литераторам. Почти в каждом номере печатались поэтические и прозаические произведения А.Комьята*, Ш.Барты*, А.Гидаша*, Я.Сейферта, П.Безруча, С.К.Нецмана, Э.Толлера*, В.Маяковского*. Многих из них Маца сам переводил. Известность приобрел, в частности, переведенный им (1922, напечатан 1923) и публично исполнявшийся в Кршице «Левый марш» Маяковского. Встречались в обеих газетах и произведения Э.Ади, Б.Ревеса, Ф.Карикаша, Б.Иллеша, а также А.Франса, Р.Роллана, А.Барбюса, Дж.Лондона, М.Андерсена-Нексе, Э.Синклера (из произведений выбирались социально наиболее заостренные).

«К.М.», как вначале и «Мункаш», не замыкался все же в узких «левых» рамках. В первой половине 1920-х на страницах газеты большое место занимали (тоже переводимые большей частью Я.Мацой) рассказы и статьи М.Горького, где энергия, воля, требовательное упорство противопоставлялись смирению и страданию, просвещение, культура, созидательный труд – темноте и забитости. Горький представал энтузиастом не «случайной», а «вечной революционности», исключающей насилие, бесчеловечность, попрание морали и справедливости. Эта идеальная культурно-нравственная направленность подкреплялась то рассказами А.Чехова, Л.Андреева, В.Гаршина, то тургеневским

стихотворением в прозе, то сказкой Л.Толстого, В.Короленко, или отрывками из «Братьев Карамазовых» (тоже в переводах Я.Мацы, который в сопроводительных статьях о русской литературе особо выделял импонировавшую ему у Достоевского этику веры и любви).

Постепенно «вечную», общечеловеческую мораль все же оттеснили распространенные тогда в коммунистическом движении идеи Пролеткульта*. Публиковались статьи А.Луначарского*, собственная агитационная информация на «классово-пролетарские» темы. Во второй половине 1920-х в газете «Мункаш» печатались уже почти исключительно советские писатели рапповской ориентации от Ю.Либединского до А.Безыменского и А.Жарова, от Д.Бедного до Р.Бершадского и соответствующие – поступавшие из Москвы – критико-публицистические материалы.

Лит.: Botka F.A. «Kassai Munkás» mint a szovjet irodalom első Magyar közvetitője (1920–1930) // Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből. III. K. Budapest, 1961; Botka F. Kassai Munkás. 1907–1937. Budapest, 1969; Ботка Ф. Советская литература на страницах «Кашшаи Мункаш» // Венгерско-русские литературные связи. М., 1964.

О.Россиянов

КА́ШШАК, ЛАЙОШ (Kassák, Lajos, 21.03.1887, Эршекуйвар, ныне г. Нове Замки, Словакия – 22.07.1967, Будапешт) – венгерский поэт, прозаик, эссеист, художник, теоретик искусства. Отец, словак по происхождению, был подсобным рабочим в аптеке, мать – прачкой. С детства не терпевший регламентации и принуждения, К. со второго класса бросил гимназию и был отдан учеником в слесарную мастерскую. Затем работал в г. Дере и на столичных заводах, участвовал в рабочем движении, свободное время отдавая самообразованию. В 1909, будучи безработным, отправился в пешее путешествие по Австрии, Германии, Бельгии, Франции с целью познакомиться с западной жизнью и культурой и, вернувшись, решил посвятить себя литературе.

В печати стихи К., тогда уже члена венгерской социал-демократической партии, стали появляться в 1909. В них он еще шел по стопам самого видного из венгерских «рабочих поэтов», подражателей Ш.Петефи, Ш.Чизмадии, а также авторов символистско-импрессионистского журнала «Нюгат» («Nyugat», «Запад»). В 1913 примкнул к группе анархистов-антимилитаристов, а осенью 1915, окончательно порвав с социал-демократами из-за их милитаризма, основал собственный журнал «Тетт»*, закрытый через год после резко антивоенного – «интернационалистского», как прямо гласил его подзаголовок, – номера. В этом журнале, выдвинувшем программу радикального улучшения общества и антиэстетского обновления литературы, появилось уже отчетливо самостоятельное стихотворение К. «Мастеровые» («Mesteremberek», 1915) – патетический манифест нового, коллективистски мыслящего поколения, жаждущего не слов, а дел, полного решимости преобразить мир равно «в Риме, Париже, Москве, Берлине, Лондоне и Будапеште».

Собственно экспрессионистский период творчества К. начинается с выхода стихотворного сборника «Эпос в вагнеровской маске» («Eposz Wagner maszkjában», 1915), который разоблачал «черную, отвратную огненно-кровавую грязь» войны и с издания (1916) нового, «активистского» («Активизм»*) журнала «Ма»*, по направлению близкого немецкому журналу «Акцион»*. «Эпосом» сборник был назван в силу его прямой антилиричности, противополагаемой слишком пассивной, в первую очередь – нюгатовской – «размягченности». С Вагнером же этот «эпос» ассоциировался потому, что К. в его музыке находил некое сумрачно-громогласное подобие своему переживанию исторического момента как катастрофического взрыва стихий. Смятенная интонация, вызывающие эпитеты, сурово-отчужденная ритмико-лексическая энергия стиха были потрясенным и протестующим откликом на хаотический разгул войны и страдания ее жертв. Следующий сборник «Вместе с тумбой афишной» («Hirdető oszloppal», 1919), вышедший в дни Венгерской советской республики, отразил, напротив, душевный подъем той поры. Здесь главен-

ствуют патетические гимны деятельной воле, победоносной трудовой солидарности. Перед поэтическим взором словно встает собирательный образ полного нерастраченных юных сил молодого рабочего, носителя будущего, которому открывает душу и сердце автор («Счастливое приветствие», «Boldog Köszöntés»).

Складывается напряженно-экстатический стиль К., в котором преобразились почерпнутая в футуризме динамическая мощь и уитменовский свободный оптимистический полет. Стих К. – как бы нерасчлененный драматический или дифирамбический речевой поток, проистекающий из жажды жизненной полноты и обновления, безотчетного желания объять сущее, воспеть «космическую», планетарную полноту социально-творческих устремлений, которая зреет в лоне времени. Эта жизнестроительная энергия, этика душевного горения, направленная к возвышению человека, даже в своей одичности более сдержанная, мужественно целеустремленная по сравнению с более высокопарной отвлеченностью Э.Штадлера*, И.Голля* или раннего Ф.Верфеля*, стала, наряду с поэзией Э.Ади и А.Йожефа*, почвой, питавшей венгерскую лирику XX в.

Экспрессионистский период творчества К. завершился сборником «Костры поют» («Máglyák énekelnek», 1920), который он, отбыв тюремное заключение после падения Венгерской советской республики, выпустил в эмиграции в Вене. Сборник, воссоздающий в субъективно-эмоциональном преломлении недолгую историю социалистической Венгрии 1919, представляет собой тот же спонтанно изливающийся монолог, хотя общий тон трагичней, эмоциональный напор стихов – почти стихотворений в прозе – ослаблен, исторический фон условен. Энтузиастические ноты сохраняются, но «цель» отодвигается в некоторую неопределенность. («Вера – кострами. / Костры – песней. / Цель! Цель! / Радостными жизненными стягами полощется перспектива».) Неудача революции в Венгрии, как перед тем и прямая размолвка с коммунистами, обвинившими в июле 1919 журнал «Ма» в «декадентстве», укрепили несогласие К. с революционным догматизмом и с идеей «партийности» литературы. Отвлеченность освободительной цели все же, вопреки узко-политической сиюминутности, означала и верность ей во имя «вечной революции» духа.

Художественно слабее ранняя проза К., где натуралистические приемы сочетались с напыщенной символистичностью (сб. новелл «Оплакиванье жизни», «Életsiratás», 1912; «Апофеоз бедной души», «Egy szegény lélek megdicsőülése», 1918; «Удивительный горб Калабреса», «Khalabresz csodálatos púpja», 1918; роман «Королевство Мишилло», «Misilló királysága», 1918; повесть «Трагедийные фигуры», «Tragédiás figurák», 1919). С экспрессионизмом эту прозу лишь отдаленно связывает пристрастие к необычным, трагическим и гротесковым ситуациям, немотивированным страстям, кровавым, непредсказуемым развязкам.

Последующие стихотворные сборники («Мать моя мир», «Világanyám», 1921; «Лошадь дохнет, птицы вылетают», «A ló meghal, a madarak kirepülnek», 1922) запечатлели кратковременное обращение К. к дадаистскому эпатажу: вызывающему обнажению окружающей бессмыслицы. Понятие о нем могут дать заголовок стихотворения «O x O = O» и такая зацитированная недоброжелательной критикой строка, как: «Я ЛАЙОШ КАШШАК и над нашими головами прочь летит никелированный самовар» (где «я» – противополагаемый какофоническому беспорядку островок нравственно-эмоциональной собранности). Продолжая настаивать на том, что «смысл жизни не в беспомошной вялости, а в силе» (статья «Итог и дальше», «Mérleg és tvább», 1922), К. выдвинул понятие «коллективного индивидуума», как бы обобщившее этические императивы прежних стихов. «Коллективный индивидуум», по К., – тот, поистине новый человек будущего, который возникнет благодаря всеобщим объединительным стремлениям, и его собирательный образ, свойства пока предвосхищает художник.

В дальнейшем эта ориентация подвела К. к так называемому конструктивизму,

исповедуемому в новом журнале «Мунка» («Munka», «Труд», 1928–1938), который он издавал после возвращения на родину. «Конструктивизму» в обычном понимании больше отвечали, однако, лишь «геометрические» живопись и графика К., которые к 1960-м принесли ему международную известность (выставки в Париже, Швейцарии, Германии, Чехословакии, Польше, Италии). Линеарные, плоскостные построения К.-художника, в противовес хаосу, утверждали некие устойчиво-определенные, разумно упорядоченные элементы, устои бытия. В литературе же «конструктивизм» К. подразумевал, собственно, не что иное, как этическую и эстетическую конструктивность, т.е. действенную приверженность идеалам любви, братства и упорного самовоспитания в духе личной и общечеловеческой созидательной гармонии. Именно этот дух несокрушимого противостояния дисгармонии побуждал поэта Т.Райта* сравнивать тогдашнюю поэзию К. с «башней из стали» – в противоположность «башне из слоновой кости».

Под знаком такого требовательного альтруизма, прямо унаследованного от экспрессионистского прошлого, протекала публицистическая и поэтическая деятельность К. (сборники «Книга чистоты», «Tisztaság könyve», 1926; «Цветок мой, земля моя», «Földem, virágom», 1935; «Знай свою свирель», «Fújjad csak a furulyúádat», 1939; «Под хмурыми небесами», «Sötét egek alatt», 1940, и др.). По-прежнему он упрямо ограждает искусство от всякой политической односторонности, что вызывало ожесточенные нападки справа и слева. «Мунка» дважды (1928, 1932) подвергся судебному преследованию и, в конце концов, перестал выходить, сам К. попал под арест за революционное «подстрекательство», а в «Проекте платформы пролетарской литературы» (1931) московской венгерской эмиграции, наоборот, был заклеймен как «контрреволюционер». Одиночество, на которое его обрекала независимость, окрашивало лирику К. горечью; нападкам противостояло лишь его жизнелюбие. Единство протестантства и «буколики» отозвалось и в драматически напряженной прозе К. (романы «Дни наши, дни», «Napok, a mi napjaink», 1928; «Пой, Марика!», «Marika, énekelj», 1931; «Безработные», «Munkanélküliek», 1932; «Мостовщики», «Hidépítők», 1942, и др.; сборник рассказов «Беженцы», «Menekülők», 1933, и др.). Художественность иногда снижалась идейной заданностью, сконструированностью. Большей непредвзятостью и безыскусной достоверностью отличаются автобиографический роман «Жизнь одного человека» («Egy ember élete», 1927–1935) и роман о трудных рабочих буднях столичного пригорода «Андялфельд» («Angyalföld», 1929).

В 1945–1949 К. – вице-президент Венгерского художественного совета, редактор его органа, журнала «Алкоташ» («Alkotás», «Творчество»), а также «литературно-художественного, технического и педагогического» журнала «Кортарш» («Kortárs», «Современник»); тогда же он выпускает сборник новых стихов «Розы бедняков» («Szegények rózsái», 1949). Но оба журнала закрывают, К. перестают печатать. Осужденный на полное молчание, он ощущает себя «заживо замурованным», «с заткнутым ртом и ушами». Лишь после 1956 происходит как бы возвращение к «себе», более зрелому, всепонимающему, которое увенчивается литературным и государственным признанием (премия Кошута, 1965). Сохраняющая свободную стиховую структуру поэзия К. исполняется неведомого прежде умиротворенного спокойствия, величавой, почти «библейской» простоты (сборники «Любовь, любовь», «Szerelem, szerelem», 1962; «Мое имущество и арсенал», «Vagyonom és fegyvertáram», 1963; «Дубовые листья», «Tölgyfa levelei» 1964; посмертный – «Сядем в кружок за стол», «Üljük körül az asztalt», 1966 и др.). По большей части это доверительно-теплый, проникнутый элегической «доброй мудростью» (по словам П.Вереша) разговор с вечностью и собой: исповедально-философический итог и память прожитой жизни.

Соч.: Összes versei. I–II. kk. Budapest, 1969; Válogatott versek. Budapest, 1970; Éljünk a mi időnkben. Írások a képzőművészetről. Budapest, 1978; Egy ember élete. I–II. kk. Budapest, 1983; Az

izmusok törtenete. Budapest, 1972; Март 1919. М., 1971; Современная венгерская поэзия. М., 1973; Поэзия социалистических стран Европы. М., 1976; Венгерская поэзия. XX век. М., 1982; Кашшак Л. Избранное. М., 1983.

Лит.: Gáspár E. Kassák Lajos, az ember és munkája. Bécs, 1924; Komlós A. Az új magyar líra. Budapest, 1926; Szabó Gy. Kassák Lajos // Magyar irodalmi lexikon. I.k. Budapest, 1963; Bori I., Körner É. Kassák irodalma és festeszete. Budapest, 1967, 1987; Béládi M. Érintkezesi pontok. Budapest, 1974; Guszev J. Vlagyimir Majakovszkij és Kassák Lajos // «As Újnak tenni hitet». Budapest, 1977; József F. A német és a magyar aktivizmus problémalátásáról // Mitosz és utopia. Irodalom és eszmetörténeti tanulmányok. Budapest, 1995; Illés L. Elbúcsúztatható-e a «fausti ideál»? (Avangard és posztmodern világkép a magyar irodalomban – Kassák és Eszterházy.), U. o.; Deréky P. Ungarische Avangard-Dichtung in Wien 1920–1926. Wien; Köln; Weimar, 1991; Tezla A. Lajos Kassak // Hungarian Authors. Cambridge, 1978; Pašiakova J. Lajos Kassák. Bratislava, 1973.

О.Россиянов

КИНО И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Термин «экспрессионизм» по отношению к кино употребляется в значительной мере условно и в двух значениях: для характеристики ряда заметных явлений в немецком немом кино 1920-х (так называемого «стилизованного фильма»), и в отношении некоторой суммы специфических стилистических приемов, разработанных в эти годы деятелями немецкого кино и затем вошедших в мировой опыт. Точной научной дефиницией этот термин, однако, не является. Постановка проблемы восходит к книге Р.Курца «Экспрессионизм и кино» («Expressionismus und Film», 1926).

Экспрессионизм в немецком кино сильно запоздал по сравнению с искусством и литературой: он возник в Германии только после I мировой войны и носил не бунтарский, а консервативный характер. Его возникновение пришлось на годы широкого распространения порожденных военным поражением настроений неуверенности и страха за будущее (исследованных в вышедшей сначала в США книге З.Кракауэра «От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино» («From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film», 1947). В экономическом плане расцвет экспрессионизма связан с изоляцией немецкого кинорынка от американской продукции. Стойкий консерватизм экспрессионизма в немецком кино по сравнению с искусством и литературой обусловлен не только его хронологическими границами, но и его принадлежностью к индустрии массовой культуры. Это редкий в истории кино случай, когда киноавангард оказался в то же время коммерческим продуктом. Повышенный спрос на зрелище, наличие высокопрофессиональных технических и творческих кадров – режиссеров, актеров, операторов, архитекторов – и, наконец, создание мощной студии УФА, позволили развить тот «стилизованный фильм», который смог стать предметом экспорта на европейский рынок и соперничать с Голливудом. Вопреки природной натурности кино, экспрессионизм исповедовал не изображение внешнего мира, но визуализацию внутреннего видения, простейших чувств – страха, любви, ненависти, внутреннюю физиономию вещи. Отсюда деформация реальности: стилизация декора, освещения, ракурсов съемки, актерского исполнения (приемы, исследованные в книге Л.Х.Айснер «Демонический экран», «Dämonische Leinwand», 1955). Экспрессионистский фильм был по преимуществу павильонным, даже если действие происходило в экстерьере. Знаменитая немецкая «светотень» («Helldunkel») позволяла искажать пропорции, достигать эффектов фантастического даже при натурных съемках. Острые ракурсы «субъективной камеры» подчеркивали контрасты, патетизировали изображение: знаком экспрессионистского фильма стали диагональные композиции, косые тени, верхние и нижние точки съемки. Грим и игра актеров – чаще всего театральных – тяготели к утрировке, особенно когда дело шло о воплощении на экране монстров. Все это вместе обеспечивало стилистическое единство фильма, усиливало его суггестивное воздействие и благоприятствовало реализации фантастических сюжетов, которые экспрессионистский фильм сделал достоянием экрана.

Первым и главным экспрессионистским фильмом считается «Кабинет доктора Калигари» («Das Cabinet des Dr. Caligari», 1919) Р.Вине*. У него были такие предшественники, как «Пражский студент» («Der Student von Prag», 1913) С.Рийе, «Голем» («Der Golem», 1914) П.Вегенера*, «Гомункулус» («Homunculus», 1916) О.Рипперта, восходящие к традиции немецкого романтизма и трактующие темы двойственности человеческой природы, демонизма, рока, монстров. Основополагающее значение «Кабинета доктора Калигари» в истории кино трудно переоценить. Это был первый полностью рисованный игровой фильм, порвавший не только с натурностью, но и с правдоподобием экрана. Еще важнее, что это был первый полностью «субъективный» фильм. Когда социально ориентированый, антирепрессивный сюжет К.Майера и Х.Яновица о демоническом докторе Калигари был перемещен, согласно первоначальной идее Ф.Ланга* и по настоянию продюсера Э.Поммера, из сферы реальности в воображение безумца, это обозначило в социальном и идеологическом смысле консервативную тенденцию, но зато произвело радикальный переворот в возможностях кино, открыв для экрана внутренний мир личности. «Кабинет доктора Калигари» стал универсальным прототипом экспрессионистского фильма, как с точки зрения формы, так и по содержанию.

Большинство крупных режиссеров немого кино внесли свою лепту в экспрессионизм. Р.Вине принадлежат «Генуине» («Genuine», 1920, единственный коммерческий провал экспрессионизма в кино), «Раскольников» («Raskolnikow», 1923) по мотивам Ф.Достоевского в экспрессивных декорациях А.Андреева, «Руки Орлака» («Orlacs Hände», 1925). Вторая версия «Голема» П.Вегенера («Голем, как он пришел в мир», «Der Golem, wie er in die Welt kam», совместно с К.Бёзе, 1920) стала прообразом экспрессионистских фильмов о монстрах. Он соединил экспрессионистский тип выразительного архитектурного решения пражского гетто с импрессионистским светом, заимствованным у М.Райнхарда и скрадывавшим контрасты; сам режиссер отрицал его экспрессионистскую природу. В основе фильма К.Х.Мартина* «С утра до полуночи» («Von Morgens bis Mitternachts», 1920) лежала одноименная экспрессионистская пьеса Г.Кайзера*, написанная для театра. Важной вехой стала серия фантастических новелл об оживающих восковых персонах, составивших фильм П.Лени* «Кабинет восковых фигур» («Das Wachsfigurenkabinett», 1924), закрепивший мотивы тирании, репрессивности, угрозы, садизма и мазохизма как ключевые для экспрессионистского кино (новелла об Иване Грозном оказала влияние на фильм С.Эйзенштейна; новелла о Джеке Потрошителе дала блестящий образец экспрессионистского решения пространства с помощью светотени).

Если в фильмах о сомнамбулах, монстрах, оживающих восковых фигурах, усталой Смерти и тому подобном, употребление характерных приемов экспрессионизма – стилизованных декораций и освещения – служит созданию эффекта фантастического, то театральный жанр «каммершпиля», инспирированный и развитый в кино тем же К.Майером, переносит апокалиптические мотивы экспрессионизма в замкнутый мир обыденной жизни маленьких людей и элементарных, но тем более роковых чувств. «Черный ход» («Hintertreppe», 1921) П.Лени, «Осколки» («Scherben», 1921) и «Сочельник» («Sylvester», 1923) Л.Пика отличают: минимальное количество действующих лиц при крайней их типологизации; пристальное внимание к предметам обихода и превращение их в экранные символы неотвратимости судьбы; замедленность действия и его высокая суггестивность, позволяющая обходиться без титров.

Однако, некоторые исследователи оспаривают принадлежность «каммершпиля» к экспрессионизму. Так, Р.Борд, Ф.Бюаш и Ф.Куртад в книге «Немецкое реалистическое кино» («Le cinema realiste allemand», 1965), вступив в резкую полемику с Л.Айснер, подвергли сомнению концепцию «демонического экрана» и разграничили «калигаризм» и «реализм». Не отрицая их общего истока и суммы приемов, авторы старались доказать, что развитие кино теснило

метафизику экспрессионизма, предметная среда теряла статус Судьбы, а экспрессионистский человек – пленник кадра, обреченный на гибель – получал в реализме некоторый шанс. В свою очередь, Б.Айзеншиц в книге «Немецкое кино» («Le cinéma allemand») подверг это тенденциозное деление немецкого кино столь же острой критике. На самом деле даже такое гомогенное явление, как немецкий экспрессионистский фильм, достаточно текуче и разнообразно. Например, «Тени» («Schatten», 1923) А.Робисона, в соответствии с названием, целиком были сняты в рамках визуальной стратегии экспрессионизма. Зато «Улица» («Die Strasse», 1923) К.Груне, вписываясь в те же рамки, тяготела к «новой деловитости»*). Если лестницы, зеркала, ложные перспективы сделали мир «демонического экрана» ирреальным, зыбким, то тема улицы внесла в него свои акценты. Огни рекламы, рефлексы стеклянных поверхностей – витрин, вращающихся дверей, движущихся автомобилей и трамваев – придали миражность урбанистическому пейзажу, делая его ненадежным и угрожающим. Начиная с «Кабинета доктора Калигари», ярмарка, балаган, цирк, в свою очередь, стали излюбленными мотивами экспрессионизма. Фильм «Варьете» («Varieté», 1925) Е.А.Дюпона был поздним развитием этих отягощенных символическими смыслами мотивов в духе экспрессионизма.

В наиболее совершенной форме мотивы экспрессионизма выразили на экране два крупнейших режиссера немецкого кино – Ф.В.Мурнау* и Ф.Ланг. Фильм Мурнау «Носферату, симфония ужаса» («Nosferatu, eine Symphonie des Grauens», 1922) был первой экранизацией романа Б.Стокера «Дракула»; он подарил экрану фигуру знаменитого вампира, которая станет одним из вечных мифов кино. Оптический язык Мурнау не сводится к стилизации декора или ракурсам. Он, как никто, умел окутать сюжет атмосферой смутной угрозы, растущего ужаса, создать то, что впоследствии назовут «саспенс» («suspens»), лишь с помощью света и тени, простого движения камеры. Мурнау умел передать присутствие сверхъестественного, даже в натурных съемках. Жанр фильма ужасов обязан Мурнау поэзией инфернальности, органическим чувством демонического. «Последний человек» («Der letzte Mann», 1924) поднял жанр «каммершпиля» с его социально-критическими мотивами и демонстрацией двойственности человеческой природы, колеблющейся между подавлением и подчинением, до одной из вершин мирового, в том числе экспрессионистского кино. Свободно движущаяся камера-наблюдатель, способная превратить урбанистический пейзаж в субъективное высказывание, виртуозный монтаж позволили изложить достаточно сложный сюжет без единого титра. Из кассовых соображений фильму о фатальной деградации маленького человека был придан неправдоподобный и оттого иронический happy end. «Тартюф» («Tartuffe», 1925) и «Фауст» («Faust», 1926) стали исследованием двойственности человеческой природы на классическом материале, в костюмном фильме.

Все немецкие фильмы Ф.Ланга (в годы изгнания он работал в США) были сняты по сценариям Т. фон Харбоу. «Усталая смерть» («Der müde Tod», 1921) не только трактовала типично экспрессионистскую тему неотвратимости судьбы, но и удачно использовала в экспрессионистском духе экзотический архитектурный фон и эффекты освещения для создания фантастического зрелища. Напротив, фильм «Доктор Мабузе, игрок» («Dr. Mabuse, der Spieler», 1922, по роману Н.Жака) представил в рамках той же визуальной парадигмы столь точную картину лихорадочно-пестрой, чреватой опасностями послевоенной действительности во всей ее многослойности, что может служить документом эпохи. Мефистофельская фигура доктора Мабузе – гипнотизера, шарлатана, провокатора и подстрекателя с фюрерскими амбициями – оказалась в социально-политическом контексте Веймарской республики настолько прогностической, что Ланг обратится к ней еще дважды. Фильм «Завещание доктора Мабузе» («Das Testament des Dr. Mabuse», 1932, первоначальное название «Убийцы среди нас», «Die Mörder sind unter uns») был за-

прещен Геббельсом. В 1960 Ланг – правда, без прежнего успеха – продолжил эту тему в фильме «Тысяча глаз доктора Мабузе».

Если жанр «каммершпиля» осуществил минимализацию в рамках экспрессионизма, то Ф.Ланг реализовал экспрессионистский проект в максимальном для кинозрелища того времени масштабе. «Нибелунги» («Die Nibelungen», 1922–1924) были экранизацией древнегерманских мифов, где человеческие фигуры и человеческие массы стали функцией общей архитектоники вещи. Мастерская оркестровка огромных массовых сцен, восходящая к Райнхардту, стала знаком фильмов Ланга. Принцип павильонности был применен столь универсально, что даже волшебный лес построили в ателье. Еще в большей степени это относится к фильму «Метрополис» («Metropolis», 1927), грандиозной и впечатляющей урбанистической фантазии Ланга, навеянной встречей с архитектурой Нью-Йорка и пронизанной социальной напряженностью немецкой реальности конца 1920-х. «Метрополис» стал первой экранной антиутопией, где еще не существующее понятие «тоталитаризм» получило мощное визуальное воплощение; наивная дидактика финала не могла этого изменить. Дорогостоящий «Метрополис» явился также гигантским эпилогом «стилизованного фильма», хотя его мотивы и приемы откликнутся – уже в эпоху звукового кино – в таких фильмах, как «Голубой ангел» («Der blaue Engel», 1930) фон Штернберга или «М» («Mörder», «Убийца», другое название «Город ищет своего убийцу», «Eine Stadt sucht seinen Mörder», 1931).

Фильм третьего крупнейшего немецкого режиссера того времени Г.В.Пабста* «Безрадостный переулок» («Freudlose Gasse», 1925) чаще всего относят к образцам «новой деловитости» («новой вещественности») и не причисляют к экспрессионизму в кино, а его «Любовь Жанны Ней» («Die Liebe der Jeanne Nej», 1927), «Ящик Пандоры» («Die Büchse der Pandora», 1928), «Дневник падшей» («Tagebuch einer Verlorenen», 1929) служат даже примерами натурализма. Действительно, Пабст снимал «Любовь Жанны Ней» на местах действия, в Париже, а для сцены попойки пригласил в качестве статистов русских эмигрантов. Однако склонность к типологизации фигур вплоть до карикатуры и гротеска, мотивы разрушительного эротизма, персонифицированные в феномене актрисы Л.Брукс, не говоря об умении использовать светотень, связывают Г.В.Пабста также и с традицией экспрессионизма в кино. Таким образом, оба направления – фантастическое, демоническое, павильонное и социально-критическое, натуралистическое, оказываются в тесных и сложных отношениях. При этом надо иметь в виду, что в целом корпус немецкого «серьезного» художественного фильма этой поры занимал лишь незначительную долю в общей продукции УФА, состоявшей из развлекательных лент – экзотических, авантюрных, детективных.

Экономические трудности УФА на фоне стабилизации немецкой марки и разгерметизации рынка повлекли появление в Германии американских компаний МГМ и «Парамаунт». Соглашение Пара-УФА-Мет (1926) разрушило монополию немецкого кино на экспрессионизм: в Голливуд были экспортированы уже не фильмы, а творческие кадры – продюсеры, режиссеры, актеры, операторы. Их роль в американском кино трудно переоценить.

Экспрессионистские приемы немецкой школы оказали значительное воздействие на мировое кино. В советском ареале оно заметно в творчестве так называемых «фэксов» – «Фабрики эксцентрического актера» (Г.Козинцев и Л.Трауберг), в фильме Ф.Эрмлера «Обломок империи» (1929), в картинах А.Роома («Привидение, которое не возвращается», 1930, «Нашествие», 1945), в «Государственном чиновнике» (1931) И.Пырьева, наконец, в «Иване Грозном» (1945) С.Эйзенштейна, где все павильонные съемки осуществил бывший «фэксовец», мастер экспрессионистской светописи А.Москвин. Экспрессионистские приемы и решения встречаются и позднее – например, в «Ивановом детстве» (1962) А.Тарковского: в эпизодах болезненных кошмаров, наполняющих сны юного героя.

Прямым наследником эстетики экспрессионизма явился американский, так называемый «классический» фильм – в особенности гангстерский жанр, фильм ужасов, а также послевоенный «film noir» («черный фильм»). Этим влиянием отмечено среди прочих творчество таких режиссеров, как А.Хичкок и О.Уэллс (в частности, в «Гражданине Кейне», «Citizen Kane», 1940, где большую роль играют мотивы воспоминаний и подсознательных впечатлений, воплощенные специфически экспрессионистскими приемами освещения и съемки).

Европейское кино также активно обращалось в разные десятилетия к арсеналу выразительных средств, накопленных немецкими экспрессионистами. Примеры тому – французские ленты «Падение дома Эшеров» («La chute de la maison Usher», 1928) Ж.Эпштейна и «Фантастическая ночь» («La nuit fantastique», 1942) М.Л'Эрбье, в которых царит атмосфера страха и напряженности, или «Седьмая печать» («Det sjunde inseglet», 1957) шведа И.Бергмана, экранизация средневековой легеды о рыцаре, вступившем в поединок со Смертью.

В немецком кино традиция экспрессионизма была блокирована приходом к власти нацистов, культивировавших героический и тривиальный фильм, своего рода «национал-социалистический реализм». Первая послевоенная картина «Убийцы среди нас» («Die Mörder sind unter uns», 1946) В.Штаудте была попыткой вернуться не только к названию Ф.Ланга, но и к опыту экспрессионизма. Приемы экспрессионизма были интегрированы в мировой киноязык и нашли широкое применение, особенно в тех случаях, когда экран разрабатывал темы иррациональных страхов, садомазохизма, отчаяния, смерти.

Лит.: Kurtz R. Expressionismus und Film. Berlin; Frankfurt a. M., 1926; Krakauer S. From Caligari to Hitler. New York, 1947; Eisner L.H. Dämonische Leinwand. Wiesbaden-Biebrich, 1955; Frankfurt a. M., 1975; Bord R., Buache F., Courtade F. Le cinéma realiste allemand. Lyon, 1965; Barlow J.D. German Expressionist Film. Boston, 1982; Eisenschitz B. Le cinema Allemand. Paris, 1999; Кракуэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М., 1977; Эйзеншиц Б. Немецкое кино. 1895–1933 // Киноведческие записки. № 58. М., 2002.

М.Туровская

КИ́РХНЕР, ЭРНСТ ЛЮДВИГ (Kirchner, Ernst Ludwig, 06.05.1880, Ашаффенбург-на-Майне – 15.05.1938, Фрауэнкирх, Швейцария) – немецкий живописец, график и скульптор. Родился в семье инженера, обучался архитектуре в Высшей Технической школе в Дрездене (1901–1905) и два семестра у Х.Обриста в его Учебной мастерской свободного и прикладного искусства в Мюнхене (1903). С 1905 по 1911 жил и работал в Дрездене. Один из основателей и постоянный лидер художественного объединения «Брюкке»* в Дрездене и Берлине (1905–1913). В 1911–1915 уделял много времени выставочной работе и выступал в прессе со статьями, посвященными художникам «Брюкке» (под псевдонимом критика Луи де Марсаля). В 1912 вместе с М.Пехштейном* основал Институт современного обучения живописи («MUIM–Institut»: «Moderner Unterricht in Malerei») в Берлине; в том же году с Э.Хеккелем* расписывал капеллу на выставке «Зондербунда» в Кёльне. В годы I мировой войны воевал на Западном фронте; тяжелая контузия, полученная в 1915, вынудила его после длительного лечения переселиться в Швейцарию (1916).

К. – не просто значительная, но, в известной степени, мессианская фигура в истории немецкого изобразительного искусства XX в. По возрасту он не мог быть провозвестником авангардного искусства в Германии (в этой роли успели выступить в Мюнхене, в самом начале 1900-х, художник-прикладник Х.Обрист и архитектор А. ван де Вельде), но уже с 1905 К. стал самым страстным и деятельным апологетом новейших художественных форм, сумевшим организовать вокруг себя группу талантливых единомышленников. В эволюции К. сказались не только благоприятные обстоятельства (раннее знакомство с живописью Ван Гога* и Сёра, учеба у Х.Обриста), но и способность к анализу старого, в том числе народного примитивного искусства. В 1898

К. уже был близок к постижению тайны «простых форм» в гравюрах Дюрера; в 1904 он изучал тот же феномен на примере негритянской культовой скульптуры в Этнографическом музее в Дрездене.

К. первым из мастеров «Брюкке» сумел на практике воплотить типично экспрессионистское понимание роли цвета, линии и плоскости в картине и убедительно развить идею об их синтетическом единстве («Благодаря чувственному переживанию, интенсивное усиление формы импульсивно переносится на плоскость. Технические средства перспективы становятся средствами композиции», 1919). Он считал картины «не изображениями определенных предметов или существ, но самостоятельными организмами из линий, плоскостей и красок, которые лишь в той степени соответствуют природным формам, в какой это необходимо, чтобы сохранялся ключ для понимания [...]. Зачастую имеют место и произвольно созданные знаки, вроде сигнальных знаков на проезжей дороге» («Заметки о жизни и работе», «Bemerkungen über Leben und Arbeit», 1931).

Наиболее емкого и убедительного воплощения этих идей К. достиг в изображениях обнаженной натуры и в портретах конца 1900 – первой половины 1910-х («Обнаженная на цветущей лужайке», «Mädchenakt auf blühender Wiese», 1909; портрет художника Оскара Шлеммера, 1914). В пейзажах и уличных сценах его стиль не выглядел столь монументальным и лаконичным, как у К.Шмидт-Ротлуфа*; вместе с тем, К. сумел наиболее экспрессивно передать напряженность и ритм берлинской будничной атмосферы того времени. Под природой художник понимал все видимое и ощущаемое в мире, в том числе все, что создано человеком («Вид движения особенно побуждает меня к творчеству; отсюда у меня обостренное ощущение жизни, являющееся первоосновой художественного произведения [...] При этом я прихожу, естественно, к совершенно иным формам, чем те, к которым стремится и которые демонстрирует подражательная, натуралистическая живопись», там же). К. имел в виду собственный транс переживания темпов наступившего XX в.; социально-критический подтекст мог проступать в его картинах лишь опосредованно. Во многих отношениях он оказывался двойником Ван Гога, если иметь в виду чрезвычайную творческую возбудимость немецкого художника, его предрасположенность к душевной болезни и решение уйти из жизни в пору зрелости.

Зашифрованным кодом экспрессии в методе К. стала трактовка городских улиц, перекрестков и площадей, которые в его картинах превращаются в агрессивное окружение человека, уподобленное разверстым воронкам, бездушным лентам конвейера, захлопывающимся западням. Характерными для стиля К.-урбаниста стали также удлиненные «готические» пропорции и динамичная «смазанность» экзотических женских персонажей («Пять женщин на улице», «Fünf Frauen auf der Straße», 1913; «Улица с красной кокоткой», «Straße mit roter Kokotte», 1914).

К. много работал также в скульптуре, создав «Адама» («Adam») и «Еву» («Eva»), и несколько «Танцовщиц», «Tanzende» и «Сидящих» («Sitzende») в дереве (1911–1914). Как ваятель он был самым талантливым среди мастеров «Брюкке»; ему принадлежат наиболее чувственные и композиционно оригинальные импровизации на тему обнаженной натуры. Собственный пластический инстинкт К. называл «волей к монументализму» и в 1911 писал о «чувственном восторге, возникающем по мере того, как фигура с каждым ударом освобождается из дерева». Сохранившееся графическое наследие художника весьма обширно (около двух тысяч гравюр на дереве, офортов и литографий).

В 1931 К. был избран действительным членом Прусской Академии искусств в Берлине, в 1933 – удален из нее нацистами. Экспонирование его картин на выставке «Дегенеративное искусство» в Мюнхене (1937) и конфискация 639 работ из художественных музеев Германии способствовали обострению депрессии и самоубийству художника.

Произв.: «Девушка с японским зонтиком», «Mädchen unter Japanschirm», 1909; «Сидящая девушка», «Sitzendes Mädchen», 1910; «Полуобнаженная в шляпке», «Weiblicher Halbnackt mit Hut», 1911; Портрет Альфреда Дёблина, 1912; «Потсдамская площадь», «Potsdamer Platz», 1914; «Рейнский мост в Кёльне», «Rheinbrücke in Köln», 1914; «Пьяница» («Автопортрет»), «Der Trinker» («Selbstbildnis»), 1915; «Красная башня в Халле», «Der rote Turm in Halle», 1915; «Автопортрет в солдатской форме», «Selbstbildnis als Soldat», 1915.

Лит.: Die Chronik der Brücke. Dresden, 1912; Grohmann W. Das Werk Ernst Ludwig Kirchners. München, 1926; Schiefler G. Die Graphik Ernst Ludwig Kirchners. Bd. 1–2. Berlin, 1926–1931; Kirchner E.L. Davoser Tagebuch. Köln, 1968; Gordon D.E. Ernst Ludwig Kirchner. München, 1968.

Ю.Маркин

КЛАБУ́НД (Klabund, псевдоним; настоящие имя и фамилия Хеншке, Альфред, Henschke, Alfred 04.11.1897, Кроссен-на-Одере, – 14.08.1928, Давос, Швейцария) – немецкий поэт, драматург, прозаик, переводчик. Одна из расшифровок его необычного псевдонима – соединенные Kla[bautermann] (домовой на корабле) и [Vaga]bund (бродяга). Родился в семье аптекаря. Учился в гимназии Франкфурта-на-Одере, где завязалась его дружба с Г.Бенном*, длившаяся всю жизнь. Изучал литературу и философию в Мюнхене и Лозанне, жил в Мюнхене, Берлине и Швейцарии. С шестнадцати лет страдал туберкулезом, из-за чего много времени проводил в горных санаториях. Получил громкую известность среди поэтов-экспрессионистов после выхода в свет первого сборника стихов «Заря встает! Клабунд! Дни рассветают!» («Morgenrot! Klabund! Die Tage dämmern!», 1913). Появление имени К. в печати ознаменовалось громким скандалом: вместе с А.Керром, издателем журнала «Пан» («Pan»), он предстал перед судом за публикацию «безнравственных стихов»; приглашенным экспертам Ф.Ведекинду* и Р.Демелю* удалось, однако, добиться оправдательного приговора. По болезни К. был признан негодным к военной службе, но в 1914, охваченный всеобщим воодушевлением, записался добровольцем в армию. «Солдатские песни» («Soldatenlieder», 1915) К. пользовались необычайной популярностью и печатались огромными тиражами, в том числе, и на открытках. В кабаре Швейцарии и Германии известные артисты (среди них Э.Буш в политических «Катакомбах») исполняли его куплеты и зонги, и они становились шлягерами. Вскоре он заявил о себе как о пацифисте, опубликовав в 1917 открытое письмо Вильгельму Второму с требованием прекратить войну и отречься от престола, а в 1918 – «Покаянную проповедь» («Busspredigt»), обращенную ко всему немецкому народу. В 1919 по подозрению к принадлежности к революционному «Союзу Спартака» был арестован и некоторое время провел в тюрьме. Вместе с Й.Р.Бехером*, Э.Толлером*, Л.Франком*, К.Тухольским входил в берлинскую писательскую организацию «Группа 1925».

Социально-критическая направленность большинства произведений, антивоенный протест, сочувствие пролетариату и всем обездоленным, презрение к буржуазии и мещанству позволяли в 1920-е трактовать К. как «пролетарского писателя» (А.Луначарский*). Однако его обширное творчество, хотя бы и за счет эклектического разнообразия, оказывается несомненно богаче и интереснее любых классовых границ. Острое осознание трагического несовершенства человеческой жизни и самого человека, жажда немедленной очистительной грозы и радикальных перемен при собственном участии («Мое имя Клабунд. Это значит – преображение») говорят о его принадлежности к активистскому крылу экспрессионизма. Романтический порыв и безоговорочная вера в грядущее, сменившиеся горьким разочарованием, созвучны умонастроению многих его современников и собратьев по перу. Но черты безусловной оригинальности придают его творчеству, с одной стороны, драматическое предощущение безвременной смерти, а с другой – осознание себя наследником и преемником мировой культуры. Помимо художественных произведений разных жанров, ему принадлежат книги «История немецкой литературы за один час.

От древнейших времен до современности» («Deutsche Literaturgeschichte in einer Stunde. Von der ältesten Zeiten bis zur Gegenwart», 1920) и «История мировой литературы за один час» («Geschichte der Weltliteratur in einer Stunde», 1922).

В своей поэзии К. умел предстать и задушевным лириком (баллады, сонеты, элегии), и выразителем народных чувств (военные песни, городской романс), и гневным гражданином (зонги, песни протеста, злободневные куплеты). Современники считали К. не менее значительным представителем «обиходной поэзии», нежели К.Тухольского и Б.Брехта*. Лучшие его стихи обнаруживают то живое остроумие и ясность идеи, то легкость и изящество слога, то философичность и почти мистическую глубину, а к тому же дают образцы неожиданных рифм и типичных для экспрессионизма неологизмов. К. удалось творчески переплавить в самостоятельные строфы своих любимых поэтов – бесшабашную вольность Вийона, озорство и политическую язвительность Г.Гейне. При этом для него не существовало запретных тем и способов выражения, а потому стремление эпатировать публику, как и пристрастие к эротике, нередко граничат с безвкусицей.

Свои многочисленные прозаические произведения («маленькие романы») К. объединял в циклы «Романы страсти» («Romane der Leidenschaft»): «Моро. Роман о воине» («Moreau / Roman eines Soldaten», 1916); «Мохаммед. Роман о пророке» («Mohammed / Roman eines Propheten», 1916); «Петр. Роман о царе» («Pjotr. Roman eines Zaren», 1923); «Распутин. Роман о демоне» («Rasputin / Roman eines Dämons», 1929; и др.). Известно, что, работая над прозой, К. использовал некоторые исследовательские труды, однако в истории его интересовали не факты и подлинные деяния персонажей, но лишь характеры, причем понятые им по-экспрессионистски обобщенно. Воин, царь, пророк и т.п., представленные на фоне как достоверных, так и условных деталей их жизни, представляют собой однозначные воплощения воинского, царского, пророческого начал. При этом благодаря авторской иронии и вольному обращению с материалом возвышенное оборачивается смешным, пророческое – обыденным, демоническое – эротическим и т.п. Наибольшим успехом пользовался роман «Бракке» («Bracke», 1918), сюжет которого был почерпнут из народных книг об Ойленшпигеле и из романа Б.Крюгера о Хансе Клауэрте (1587). Неутомимый и благородный бродяга, смельчак, шутник, прикидывающийся дурачком мудрец, живший в XVI в., свои дерзкие обличительные речи словно бы обращает к современной Германии. Панорама мировой истории в романах К. развертывается стремительно, как в киномонтаже («за один час») или в экспрессионистской «драме пути»* («Stationendrama»). Этому принципу повествовательной техники соответствует и стиль – телеграфный, фрагментарный, броский.

Среди пьес К. самой популярной была сказка в стихах и прозе «Меловой круг» («Der Kreidekreis», 1925). После премьеры в Мейссене (1925) она часто ставилась на сценах Германии, в том числе и в виде оперы по либретто К. (музыка А.Цемлинского, премьера в Цюрихе 1933). За основу К. взял французский перевод китайской пьесы XIII в., превратив ее в увлекательное и поучительное сценическое действо в условных восточных декорациях. Судьба юной Хай-тан, после многочисленных злоключений обретшей счастье в любви и материнстве, читалась как будущая судьба всего человечества; общественное неравенство преодолевалось по-экспрессионистски благодаря моральному обновлению людей. Мотив «мелового круга», символически помогающего восстановить справедливость, а отчасти и сочетание эпического и камерного начал в театральной сказке К., были использованы Б.Брехтом в пьесе «Кавказский меловой круг» (1944–1945).

Всего за пятнадцать лет литературной работы К. создал около 1500 стихотворений (21 сборник), 25 пьес, 14 романов, переложил на немецкий язык стихи китайских, японских, персидских поэтов (10 сборников), переводил А.Доде, Ф.Ларошфуко, Ростана. Его способность к проникновению в

стилистику и традиции чужеземных литератур современники считали выдающейся, а переложения из Хайяма, Хафиза, Ли Бо и других восточных поэтов (через французские и английские переводы) называли конгениальными. Он выпустил как составитель сборники Г.Гейне, И.В.Гёте, Й.Эйхендорфа, Э.Мёрике, Дж.Боккаччо и несколько сборников песен и новелл. Его литературное наследие неравнозначно: с безусловно талантливыми произведениями в любом из освоенных им жанров соседствуют, явно несущие следы спешки или, по замечанию одного из исследователей, «бега наперегонки со смертью».

В годы нацизма произведения К., который еще при жизни подвергался нападкам как представитель «литературы асфальта», враждебной писателям «крови и почвы», были запрещены. Рукописи хранились у его второй жены, актрисы Каролы Неэр, которая после 1933 эмигрировала в СССР, была арестована и умерла в лагере под Чкаловском (ныне Оренбург) в 1942. Таким образом часть архива К. оказалась утраченной. Интерес к его творчеству вновь возник спустя десятилетие по окончании II мировой войны, однако до сих пор многое остается неисследованным и недооцененным.

Соч.: Dichtungen aus dem Osten. 3 Bd. Wien, 1929; Gesammelte Werke in Einzelausgaben 6 Bde. Wien, 1930.

Лит.: Benn G. Totenrede für Klabund. 1928; Horn D. Klabunds historische Romane. Jena, 1954; Kaulla G.v. Brennendes Herz Klabund. Legende und Wirklichkeit. Zürich; Stuttgart, 1974; Dallmann G. Klabund – ein vergessener «Gebrauchslyriker» // Kürbiskern, 1984, Klabund in Davos, 1990.

М.Зоркая

КЛЕ́Е, ПАУЛЬ (Klee, Paul, 18.12.1879, Мюнхенбухзее близ Берна, – 29.06.1940, Локарно-Муральто) – швейцарский живописец и график. Родился в семье музыкантов, учился в Академии художеств в Мюнхене у Ф.Штука в 1900–1901. В 1900-е, наряду с занятием изобразительным искусством, пытался утвердить себя как профессиональный музыкант, литератор и театральный критик; совершил учебные поездки в Италию (1902) и Париж (1905). С 1911 работал в тесном контакте с окружением В.Кандинского* в Мюнхене, в 1912 общался в Париже с Р.Делоне, интересовался работами П.Пикассо и А.Матисса. В 1924 вместе с В.Кандинским, А.Явленским* и Л.Файнингером* входил в объединение «Синяя четверка» (выставки в Германии и США).

Чрезвычайно емкое и многоаспектное искусство К. позволяет говорить о внутренней связи этого художника с экспрессионизмом, сюрреализмом, дадаизмом* и о близости к таким большим мастерам XX столетия, как Кандинский, П.Пикассо, Х.Миро, С.Дали, М.Эшер. Для творчества К. характерны абсолютная внутренняя свобода в выборе темы, неповторимость художественных приемов и независимость от традиций ради сугубо индивидуальной и последовательной интерпретации современности. Природа творчества К. может казаться двойственной: присущее художнику ощущение динамики текущего времени находило не инстинктивное, как у большинства экспрессионистов, но сугубо интеллектуальное и умозрительное воплощение в ходе неспешного, строго контролируемого рабочего поиска. Каждая композиция К. с ее необычными изобразительными средствами и «сюжетными» парадоксами, оказывалась как бы слепком спонтанно улавливаемой и доводимой до гротеска картины действительности. Акт формотворения представал одновременно актом миротворения – к этому же, как известно, пришел в начале 1910-х Кандинский. При всем различии почерков этих мастеров, у К. экспрессия проистекает из сходного ощущения парадоксального, но «истинного» для мастера мира, нескончаемого круговорота художественных форм, связуемого с процессом вечного обновления форм природных. Идея бесконечной дифференцированности мира и преобладания в нем не просто противоречий, но антиномий составляет основную мысль искусства К. «Разве это не так, что сравнительно небольшой шаг – взгляд через микроскоп – являет нашему взору такие картины, которые мы бы объявили фантастическими или заумными, если бы увидели их где-нибудь

случайно? Наше неспокойное сердце гонит нас вглубь, как можно дальше вглубь, к первопричине [...] Тогда те же курьезы становятся реальностями искусства, придающими жизни нечто большее, чем когда она представлена в ракурсе повседневности» (Из доклада на собственной выставке в Йене, 1924).

Становление индивидуального художественного метода К. приходится на ранние 1910-е, когда он жил и работал в Мюнхене и находился в постоянном контакте с Кандинским и другими мастерами «Дер блауэ райтер»*. Очень важными вехами в его творческой биографии стали третья поездка в Париж в 1912 (встречи с лидерами парижского авангарда) и преподавательская деятельность в Баухаусе* в Веймаре и Дессау (1921–1930), где он постоянно общался с В.Гропиусом*, Кандинским, Л.Файнингером, Л.Мохой-Надем. Однако эволюция художника совершалась, в основном, в ходе им же заданной программы и независимо от воздействий извне. Показательно, что в период сближения с лидерами «Дер блауэ райтер» К. не писал картин; к масляной живописи он пришел уже сорокалетним, в конце 1910-х, после долгого и аналитического изучения техники акварели. Столь же программным, если иметь в виду комплексную реализацию К., воспринимаются его интерес к теории музыки и к литературным опытам, изучение каллиграфии, техники старых шпалер, а также строго избирательные маршруты путешествий (в том числе в Тунис, Португалию, Сицилию, Корсику, Египет). Многое потом сказалось в его стиле – в подчеркнуто «тканевой» фактуре акварельных листов, в каллиграфической чистоте контурного рисунка, в «аккордных» ритмах и в «звуковой» структуре элементов композиций. В зрелые годы К. отказался от визуального пространства, светотени и обратился к характерному сочетанию живописного и графического начал, что привело к условности его трактовок пространства и времени в рисунках и картинах. Предметная реальность трансформируется в его творчестве в чисто графические знаки-элементы, обыденные вещи превращаются в «идеи», тяготеющие то к единству, то к разобщению друг с другом. Столь сложная понятийная структура изобразительного языка в конечном счете была рассчитана на идеального зрителя, способного поддержать предлагаемую художником «игру» с реальностью. Чаще всего К. сохранял предметно-ассоциативную «интригу» или даже подобие «сюжета» в композиции, упрощая их до схемы детского рисунка. Но то была уже другая «реальность», прошедшая горнило формообразования и сублимированная из недр сознания и творческого процесса. Контур оказывался при этом важнейшим элементом композиций К., а при повторах или вариациях единожды рожденной формы возникало ощущение музыкального ритма. «Разговоры об инфантилизме моего рисунка имеют очевидно своей исходной точкой те линеарные образования, в которых я пытался связать предметное представление – скажем, человека – с чистым изображением линеарного элемента. Если бы я хотел дать человека таким, “как он есть”, то для воплощения этого потребовалось бы столь путанное взаимопереплетение линий, что[...] получилось бы нечто мутное, граничащее с полной неразберихой» (из того же доклада).

В апреле 1933 К. был отстранен от преподавания в Академии художеств в Дюссельдорфе, после чего вынужден был переехать в Швейцарию. В годы нацизма в его работах усиливается настроение тревоги, пессимизма и ожидания смерти («Страх», «Angst», 1934; «Революция виадуков», «Revolution des Viaduktes», 1937; «Смерть и пламя», «Tod und Feuer», 1940). Типичные для его прежнего искусства символы (змея, стрела, маска и др.) обретают иероглифическое начертание, превращаясь в емкие по смыслу идеограммы («Бьющий в литавры», «Paukenspieler» 1938).

Творчество К. – наиболее показательный пример потенциальных возможностей экспрессионизма, диапазона его тем и глубины трактовок, отвечающих драматичному XX столетию. «Я неуловим в своем естестве, ибо нахожусь как среди умерших, так и среди еще не родившихся существ, –

записал К. в дневнике. – Немного ближе к зерну творения, чем обычно, но все же не так близко, как я бы того желал».

Произв.: «Девушка на дереве», «Jungfrau im Baum», 1905; «Обнаженная до колен», «Weiblicher Akt bis zu den Knien», 1910; «Смерть за идею», «Der Tod für die Idee», 1915; «Голова с немецкими усами», «Kopf mit deutschem Bart», 1920; «Цветная молния», «Bunter Blitz», 1927; «Черный принц», «Schwarzer Fürst (Prinz)», 1927; «Имеет голову, руку, ступню и сердце», «Hat Kopf, Hand, Fuss und Herz», 1930; «Танцы со страху», «Tänze vor Angst», 1938; «Высокомерие», «Uebermut», 1939.

Соч.: Tagebücher 1898–1918. Bern, 1988; Briefe an die Familie / Hg. F.Klee. Bd. 1–2. Köln, 1979.

Лит.: Grohmann W. Paul Klee. Stuttgart, 1965; Glaesemer J. Paul Klee. Handzeichnungen. Bd. 1–3. Bern, 1973–1979; Werckmeister O.K. Versuche über Paul Klee. Frankfurt, 1981; Мастера искусств об искусстве. Т. 5. Кн. 2. М., 1969; Искусство, которое не покорилось. 1933–1945. Немецкие художники в период фашизма. М., 1972; Зернов Б. Рисунок и его формообразующая роль в творчестве Пикассо и Клее // Западно-европейская графика XV–XX веков. Л., 1985.

Ю.Маркин

КЛЕММ, ВИЛЬГЕЛЬМ (Klemm, Wilhelm, псевдоним Феликс Бразиль, Felix Brazil, 15.05.1881, Лейпциг – 23.01.1968, Висбаден) – немецкий поэт. Старший сын в семье книготорговца. С 1900 по 1905 изучал медицину в Мюнхене, Лейпциге, Эрлангене и Киле. Защитив диссертацию, работал ассистентом в лейпцигском госпитале (1906–1908). После смерти отца (1908) унаследовал книжную лавку. В 1912 женился на дочери издателя А.Кронера, поэтессе Э.Кронер. Начал печататься в журнале «Симплициссимус»; в 1914 при содействии Ф.Пфемферта* дебютировал в журнале «Акцион»*. Сатира и неоромантическая «словесная живопись» – два полюса, к которым стягивается ранняя лирика К. С одной стороны, он «исповедовался в ненависти к филистерству» (П.Раабе), с другой, – отчаянно балансировал на грани стилизованного декаданса, обнаруживая «пышное словоблудие» (зрелая самооценка К.) и черную меланхолию – следы влияния О.Бёрдсли, Ш.Бодлера и Г.Гофмансталя. Постепенно символистские имитации стали отходить на второй план, уступая место алогичной и экспрессивной манере письма на темы «глобального и личного апокалипсиса» (В.Роте). Подобно ван Годдису* и А.Лихтенштейну*, К. расправлялся в первую очередь с внутренней архитектоникой образа, разрушая и расчленяя его. В итоге возникал калейдоскоп зарисовок с «метами» страха, тоски, издевки, истерики. При этом для К. и речи не было о формотворчестве и языковом экспериментаторстве, к которым он чувствовал себя «непригодным». Похожим образом он признавался в абсолютном бессилии «объявить войну собственной буржуазности». От искусства К. откровенно требовал захватывающего обмана: «Нам вовсе не нужна поэзия / Нам нужно трюкачество». С помощью литературы – как и любой другой деятельности, будь то поиски эликсира бессмертия или курение гашиша («Программа», «Programm», 1915) – человек пытается «заделать фатальную брешь в бытии». Поскольку все попытки этого рода заранее обречены на провал, их единственное оправдание видится в изощренности и увлекательности.

В I мировую войну К. служил на Западном фронте войсковым врачом. Его отношение к войне амбивалентно. В стихах его первого сборника «Слава! Военные стихотворения с поля боя» («Gloria! Kriegsgedichte aus dem Feld», 1915) война, с одной точки зрения, предстает «симфонией катастрофы», ярким «возбуждением экзотического демонизма», с другой – оборачивается демонстрацией «высочайшей человечности в самой непроходимой кровавой грязи»: «В то время как юные поэты пребывают на стадии ура-патриотизма, он изображает ужасы войны с тревожно-поэтической концентрацией переживаемой реальности, и это действует сильнее, чем дикий пафос антивоенной лирики Верфеля*, Бехера*, Эренштейна*, Оттена, Леонгарда, Газенклевера*» (К.Пинтус*). В годы войны Ф.Пфемферт регулярно (и вместе с тем избирательно, отклоняя гимны «возрождающей силе и мощи») печатает К., превращая его едва ли не в главного участника антивоенной кампании журнала. В 1918 К. покинул «Акци-

он», не желая следовать «новому революционному курсу» Пфемферта. Годом позже выходят два стихотворных сборника К.: «Волнение» («Ergriffenheit») и «Расцвет» («Entfaltung», оба 1919). Его поэзия остается по-прежнему гиперассоциативной и неструктурированной, мысли движутся по спиралям и лабиринтам, размер и рифма, как правило, отсутствуют, монотонные фразы «слипаются» друг с другом, противясь ритму. В следующей книге стихов («Хлам воображения», «Traumschutt», 1920) К. попытался радикально изменить свой стиль. По выражению О.Лёрке*, одного из немногих, кто принял «Хлам», «Клемм сделался серьезным в этом маленьком сборнике». Он устроил себе «лирическое аутодафе», а критика подлила масла в огонь. Ф.Пфемферт назвал «Хлам» подлинным «хламом», «место которому – в мусорной корзине».

В 1919 К. стал руководителем крупного букинистического магазина в Лейпциге, с 1921 – управлял также издательством Кронера. Последнюю книгу стихов – «Кукла Сатаны» («Die Satanspuppe», 1922) – он издал под псевдонимом «Феликс Бразиль» (из предисловия к ней следует, что «назвать свое имя автору не позволяет немецкий менталитет»). В характерной циничной манере К. развенчивал «грезы любви», которые представлялись ему либо мучительным и пошлым самообманом, либо поводом к «самопародии». Затем К. внезапно порвал с литературой, обратившись к издательской деятельности. При нацизме его исключили из Имперской палаты письменности (1937) за «политическую неблагонадежность». После II мировой войны К. обосновался в Висбадене (1945), где открыл новое издательство (все прежние его предприятия не пережили войны). К этому времени как поэт он был уже прочно забыт. Он и сам списал «1500 своих стихотворений» на счет моды, а в 1958 «нашел в себе мужество» заверить явившегося к нему библиофила, что не знаком с поэтом К. Его имя осталось связанным с ранней историей журнала «Акцион», когда он считался одним из самых авторитетных поэтов первого экспрессионистского поколения.

Соч.: Verse und Bilder, 1916; Aufforderung. Gesammelte Verse, 1917; Verzauberte Ziele, 1921. Ich lag in fremder Stube, 1981.

Лит.: Czesienski A. Nachwort Traumschutt. Ausgewählte Gedichte. Berlin; Weimar, 1985; Ortheil H.J. W.Klemm. Ein Lyriker der Menschendämmerung. Stuttgart, 1979.

Ю.Логинова

КОКÓШКА, ОСКАР (Kokoschka, Oskar, 01.03.1886, Пёхларн Австрия, – 22.02.1980, Вильнёв, Швейцария) – австрийский художник и драматург. В 1905–1909 учился в Школе декоративного искусства в Вене, одновременно работая в «Венских мастерских» Й.Хофмана (1908–1909). С 1910 жил в Берлине, в 1913 – поездка в Италию (увлечение живописью Тинторетто), в 1914–1915 – участник I мировой войны (тяжелое ранение). С 1916 по 1924 жил и работал в Дрездене, с 1919 – профессор дрезденской Академии художеств. В 1920-е совершил поездки в Тунис, Турцию, Иерусалим, Испанию, Швейцарию, Прагу, Англию.

К. был самой экстравертной натурой в ряду экспрессионистов раннего поколения; он всегда был нацелен на действенный контакт с окружением, а его образный язык художника тяготел к чрезмерности, к патетике и скрытому морализаторству («Меня привлекают экспрессионисты XVIII века, “Войцек” Г.Бюхнера, “Пентесилея” Г. фон Клейста, драмы Ф.Раймунда и сатиры Нестроя. Я перенимаю – правда, бессознательно – барочное наследие»). Литературная основа неизменно проступала в полотнах и графических циклах К. как неотъемлемый элемент его художественного мышления. Этим он отличался от Э.Барлаха*, литературное творчество которого заключало в себе параллельный, но столь же самоценный и сложный способ самовыражения, что и деятельность художника.

Объективная переориентация в творческой эволюции К. сказалась уже к 1910, когда он после многообещающего дебюта в поэзии и драме неожиданно выставил «Натюрморт с барашком и гиацинтами» («Stilleben mit Hammel und Hyazinthe», 1909), достойный экспрессивной кисти Гойи, а так-

же первые остропсихологические портретные штудии («Людвиг Яниковский» («Ludwig Janikowsky»), «Адольф Лоос» («Bildnis Adolf Loos»), «Август Форель» («August Forel», 1909–1910)). Решающими факторами оказались встреча с архитектором А.Лоосом и начало активной работы в берлинском журнале «Штурм»* Х.Вальдена*, в котором К. предпочитал сотрудничать как художник. Содержательный уровень полотен и рисунков К. определялся уже тогда не столько его профессиональной подготовкой художника, сколько интересом к литературе символизма, психоанализу Фрейда, живописи Ван Гога*, Климта и раннего Пикассо, а человеческий образ крупным планом оказывался ключевой темой, с начала 1910-х нередко перерастая, как и у М.Бекмана*, в сложный монолог на тему «я и мое время». При этом собственное состояние художника обычно подменяло реальную психофизическую фактуру портретируемой модели (известный ученый А.Форель был возмущен своим портретом кисти К.). В портрете княгини М.Лихновской соединились классическая иконография образа мыслителя и состояние человека на грани безумия («Люди жили в безопасности, но все испытывали страх. Я улавливал его, несмотря на роскошный, барочный образ их жизни. И я портретировал этих людей с их тревогами и страданием», – из автобиографии, 1971). Экспрессивный психологический максимум в автопортретах К. нередко усиливался использованием инфернального мотива («ожившего» манекена, куклы, экорше и т.д.: «Автопортрет с куклой» («Maler mit Puppe») и «Автопортрет у мольберта» («An der Staffelei», оба 1922)). Художник, в сущности, придавал своим предчувствиям грядущих эпохальных катаклизмов форму галлюцинаций («Его глаз, как ни у кого другого, высвечивал экзистенциальную угрозу и внутреннюю драму европейца в канун I мировой войны», Э.Хофман, 1947).

К. был одержим идеей вселенского единения художников во имя служения людям и торжества принципов гуманизма. В 1910-е такое настроение полностью совпадало с пацифистской платформой экспрессионизма, особенно литераторов и художников из окружения берлинских журналов «Акцион»* и «Штурм»*. В канун I мировой войны показательной в этом смысле стала серия картин с изображением самого художника и его подруги Альмы Малер («Двойной портрет», «Doppelbildnis»; «Влюбленные», «Doppelakt: Liebespaar»; «Невеста ветра», «Die Windsbraut», 1912–1914). Близкое настроение передано также в картинах «Помешавшийся воин», «Der irrende Ritter», 1915; «Странники», «Die Auswanderer», 1916–1917; «Орфей и Эвридика», «Orpheus und Eurydike», 1917/1918, «Мать и дитя», «Mutter und Kind», 1921. Сила воздействия ранних полотен К. во многом объяснялась живописной техникой – мощной пластической лепкой объемов, смелостью цветовых контрастов и особой «нервностью» широких мазков и контурных линий. Оставаясь верным традициям фигуративного искусства, К. как никто мог добиваться драматического созвучия цветов («Сила музыки», «Die Macht der Musik», 1920), их «мозаичного» сочетания («Две девушки», «Zwei Mädchen», 1922), глубины и насыщенности цветового пятна («Автопортрет со скрещенными руками», «Selbstbildnis mit gekreuzten Armen», 1923).

Столь же запоминающейся была его графическая манера, особенно в ранних литографических циклах («Закованный Колумб», «Der gefesselte Kolumbus», 1913; «Кантата Баха», «Bachkantate», 1914–1915). О штрихе К. немецкий историк искусства Г.Ф.Хартлауб писал: «...Прерывистый, он постоянно тяготеет к тому, чтобы стать резким, порой возносится, подобно языку пламени, и вновь, как пасмурный дождик, устремляется в пучину» (1920).

В 1931–1934 К. жил в Вене, в 1934, ввиду травли со стороны нацистов, переехал в Прагу, где организовал «Союз Оскара Кокошки» – объединение художников-антифашистов (Т.Бальден, И.Вюстен, Дж.Хартфилд, Э.Хофман и др.); после присоединения Чехии к Германии (1938) эмигрировал в Лондон. С началом Гражданской войны в Испании во второй половине 1930-х в работах К. появились и даже возобладали соци-

ально-политические трактовки действительности: литография «Пассионария» («La passionaria», 1937); полотна-памфлеты «Красное яйцо» («Das rote Ei», 1941); «Марианна» («Marianne-Maquis», 1942); «За что мы боремся» («What we are fighting for», 1943) и др.

В 1952, после долгих лет эмиграции, художник поселился в Швейцарии, занимаясь монументальной живописью (триптихи «Сага о Прометее», «Die Prometheus-Saga», и «Фермопилы», «Thermopylae», первая половина 1950-х), сценографией (оперы «Волшебная флейта» Моцарта, «Бал-маскарад» Верди, 1953 и др.) и работая над иллюстрациями к памятникам классической литературы (Шекспир, Гомер).

Как драматург К. тяготеет к созданию «тотального театра», передающего, однако, не некую призрачную целостность мира, а лишь его малый фрагмент, в центре которого – индивидуальное переживание пугающе абсурдной действительности. Уже первые пьесы «Сфинкс и соломенное чучело» (или «Сфинкс и марионетка», «Sphinks und Strohmann», 1907) и «Убийцы – надежда женщин» («Mörder, Hoffnung der Frauen», 1907) продемонстрировали полный разрыв с принятыми сценическими нормами (фрагментарность, бессвязность монологов в сочетании с застывшим жестом, усеченный синтаксис, кричащие оформительские эффекты, в которых проявилась специфика К. как живописца), обозначив многие характерные черты зарождавшегося экспрессионистского движения и оказав на него влияние, особенно на круг авторов журнала «Штурм».

Экстатическое переживание в творчестве К. важнее «грубой реальности». Его излюбленный мотив, едва ли не главная метафора жизни – отношения любви-ненависти между мужчиной и женщиной, мифологизированная, окарикатуренная, предстающая в виде трагифарса борьба полов, в которой ощущается влияние философии Ф.Ницше, пьес А.Стриндберга* и Ф.Ведекинда*, а также следы чтения книги Вайнингера «Пол и характер». Драматургия К. во многом построена на неразрешимости этой извечной борьбы, часто выраженной как сон, бред, загадочная мистическая игра масок. Трагическая парадоксальность конфликта обретает фантасмагорический характер, чаще всего не подлежит толкованию и подчеркивает абсолютную зашифрованность «личной правды» художника, глубокую тайну его «я», воплощенную в извечном разрыве с остальным миром.

Как в пьесах, так и в поэзии и прозе К. сказывается влияние Фрейда. Его первое поэтическое произведение – «Мальчики, видящие сны» («Die träumenden Knaben», 1907) – рисует мир юного героя, находящегося во власти сновидений и галлюцинаций, отражающих состояние его души. Лишенные логической связи, симультанно возникающие обрывочные видения передают одиночество мальчика в абсурдном мире, в котором он не может найти себя. Написанное как продолжение «Мальчиков...» прозаическое сочинение «Белый убийца зверей» («Der weisse Tiertöter», 1908; под названием «Закованный Колумб», «Der gefesselte Kolumbus», 1913) строится, как и ранние драмы, на том же мотиве конфронтации полов, и персонажи так же помещены в смутно очерченное пространство между реальностью и сновидением и так же сочетают в себе веру в возможность преодоления старого мира и полное неверие в обновление.

Подобная амбивалентность характерна и для героев мистерии «Горящий терновник» («Brennender Dornbusch», 1911; переработанный вариант 1917). Борьба между мужчиной и женщиной предстает здесь как трагедия несовместимости человеческой души с основанным на целесообразности миром, превращающим страждущее «я» в марионетку. Горящий терновник – символ огня, согревающего, но и сжигающего, воплощение любовного пыла, вечного влечения, как и связанной с ним греховности.

В 1917 К. переработал «Комедию для автоматов» «Сфинкс и соломенное чучело» в драму «Иов» («Hiob»), где гротескно интерпретируемый мотив любви-ненависти, жизни и смерти спроецирован на библейскую основу, орнаментированную пародийно используемыми мотивами «Фауста» (как

в «Закованном Колумбе» слышатся отзвуки окарикатуренного мифа о Прометее). Иов ассоциируется с Адамом, условный Мефистофель – со змеем-искусителем. В сложной цепи аллегорий и метафор жизнь оборачивается пародией, которая, однако, неожиданно обретает черты реальности. Здесь всё – сплошной обман: лживы и жизнь, и искусство; мужчина и женщина непрерывно обманывают друг друга, но при этом и самих себя; бессмыслица и полнота смысла нерасчленимы. По-видимому, именно это разоблачение любых иллюзий, представление о «перевернутом мире», об искусстве как обмане, о человеке как «автомате» или «марионетке» привлекло дадаистов, поставивших эту пьесу (в ее первоначальном варианте) в цюрихском «Кабаре Вольтер»* (1917).

Важный элемент сценического воплощения пьес К. – взрыв красок, игра света и звука, рассчитанные на зрительское потрясение или отторжение. Мир на сцене предстает не просто отчужденным, но и зашифрованным. В то же время символический характер действия, особенно использование световых эффектов, ставит драматургию К. в связь как с барочным, так и с романтическим театром. Индивидуальное переживание передается с помощью «новой эстетики», включающей сказочные элементы, фантастичность декораций, непривычные танцевальные формы и пр.; нередко эти приемы рассчитаны на музыкальный, оперный вариант. Так, музыку к «Убийцам...» написал П.Хиндемит (1921), к драме «Орфей и Эвридика» («Orpheus und Eurydike», 1919) – Крженек (1926). «Орфей и Эвридика» представляет собой вариант фрейдистского толкования античного мифа в сочетании с автобиографическими мотивами (борьба со смертью после тяжелого ранения на фронте) и считается высшей точкой в экспрессионистском творчестве К., обозначившей в то же время начало его отхода от поэтики экспрессионизма (Г.Шумахер). В позднем его литературном творчестве, в котором, начиная с 1930-х, более ясно звучат антифашистские мотивы, выделяются посвященная Я.Коменскому драма «Комениус» («Comenius», 1929), а также сборник прозы «След в зыбучем песке» («Spur im Treibsand», 1956).

Произв.: «Господин Хирш», «Herr Hirsch», ок. 1908–1909; «Портрет Херварта Вальдена», «Bildnis von Herwart Walden», 1910; «Благовещение», «Verkündigung», 1911; «Дама с попугаем», «Dame mit Papagei», 1916; «Друзья», «Die Freunde», 1917/1918; «Парижская площадь в Берлине», «Pariser Platz in Berlin», 1925; «Пражская гавань», «Prag, Moldauhafen», 1936; «Портрет выродившегося художника», «Bildnis eines entarteten Künstlers», 1937; «Прага. Ностальгия», «Prag: Nostalgie», 1938; «Портрет Т.Г.Масарика», «Bildnis Thomas G.Masaryk», 1936; «Краб», «Die Krabbe», 1939/40. Графика: иллюстрации к драмам «Трубач» А.Эренштейна (1910), «Китайская стена» К.Крауса (1914), «Король Лир» Шекспира (1963), «Одиссея» Гомера (1965); «Христос помогает детям», «Christus hilft den Kindern», литография, 1945.

Соч.: Vier Dramen, 1919; Ann Eliza Reed. Erzählung. 1942; Der Expressionismus Edvard Munchs, 1953; Schriften 1907–1955. 1956; Schriften 1964.

Лит.: Westheim P. Oskar Kokoschka. Potsdam; Berlin, 1918; Wingler H.M. Oskar Kokoschka. Ein Lebensbild in zeitgenössischen Dokumenten. München, 1956; Wingler H.M. Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers. Salzburg, 1956; Denkler H. Über Oskar Kokoschkas Dramen // Jahrbuch der Evangelischen Akademie Tutzing 15, 1965–1966; Denkler H. Die Druckfassungen der Dramen Oskar Kokoschkas // Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 40, 1966; Schumacher H. Oskar Kokoschka // Expressionismus als Literatur / Hg. W.Rothe. Bern; München, 1969; Lischka G. Oskar Kokoschka. Maler und Dichter. Eine Literarische Untersuchung zu seiner Doppelbegabung. Bern; Frankfurt, 1972; Wingler H.M., Wel F. Oskar Kokoschka. Das druckgrapische Werk. Salzburg, 1975; Искусство, которое не покорилось. Немецкие художники в период фашизма. 1933–1945. М., 1972.

Ю.Маркин (изобразительное искусство),
И.Млечина (литература)

КО́ЛЬВИЦ, КЭТЕ (Kollwitz, Käthe, 08.07.1867, Кёнигсберг – 22.04.1945, Морицбург) – немецкий график, занималась также скульптурой. Родилась в семье священника, обучалась живописи у К.Штауффер-Берна в женской Художественной школе в Берлине

(1884–1885) и у Л.Гертериха в Мюнхене (1888–1889), технике гравюры – у Р.Мауэра в Кёнигсберге (1882 и 1890), скульптуре – в Академии Жульена в Париже (1904). С 1891 переходит к работе исключительно в графике, с 1910 под впечатлением от работ О.Родена и К.Менье пробует свои силы в скульптуре. В 1898–1902 преподает в женской Художественной школе в Берлине; в 1919 избирается членом Прусской Академии искусств, с 1928 – профессор, руководитель мастерской графики в этой же Академии.

Историческая роль К. в немецком изобразительном искусстве определялась ее постоянной жаждой отклика на события современности и умением достигать максимума обобщения и выразительности в трактовке избираемых тем. Экспрессионистская тенденция наметилась в первой же ее крупной работе – цикле офортов «Восстание ткачей» («Weberaufstand», 1895–1898, по мотивам пьесы Г.Гауптмана «Ткачи» – «Die Weber») – и была связана с увлечением символизмом. Символистская подоснова продолжала сказываться во всем ее зрелом творчестве, особенно в тяготении к расхожим образным стереотипам (персонификация Смерти), а также в названиях произведений. «Клингер был сильнейшим увлечением моей юности», – признавалась К. в 1930. Стилистике экспрессионизма больше соответствовала художественная форма, резко усиливающая подтекст трагического ощущения жизни. К. обладала редкостным даром композиционного мастерства, выделяющим ее даже в ряду крупнейших мастеров в Европе XX в.

Зрелое искусство К. – показательный пример возможной связи социально-критического искусства с экспрессионизмом. А.В.Луначарский* не без оснований писал о ней в 1926 как о великом агитаторе, хотя подчеркнутый иррационализм ее трактовок и предпочтение символико-знаковых средств свидетельствовали о пацифистских позициях и о более глубинном процессе творческого мышления, нежели у таких мастеров социального искусства в Германии как Х.Цилле, Х.Балушек, Т.Хайне, Г.Гросс* и др. С другой стороны, метод жесткой «экономии художественных средств» (выражение самой К.), соблюдаемый ею в графике с конца 1900-х, помимо эстетических мотиваций, имел целью максимальную доступность содержания рисунков («Мое твердое убеждение: между художником и народом должно быть взаимопонимание. Мне хотелось, чтобы люди, взглянув на мои рисунки, начинали вопить». Из дневника, 1916).

В этой принципиальной для нее позиции К. решительно расходилась с мастерами «Брюкке»* и «Дер блауэ райтер»*. Специфика ее творческой манеры как художника-экспрессиониста отмечена и другими признаками. В «Крестьянской войне» («Bauernkrieg», 1903–1908) открыто используются средства внешней динамики, что обычно избегалось в экспрессионизме. У К. они сказывались в мастерски обыгрываемом предощущении взрыва эмоций или действия людей, нередко в доминантной кульминации, в резком высвобождении той или иной роковой стихии (лист первый «Прорыв», «Losbruch», 1902; в более поздних гравюрах – «Женщина и Смерть», «Tod und Frau», 1910; «Добровольцы», «Freiwillige», 1923). Столь же уверенно использовала К. и типично экспрессионистский прием напряженной статики, то есть сопоставления возбужденного состояния образа (или атмосферы сцены) и конструктивно целостной, уравновешенной композиции (лист седьмой «Пленные», «Gefangene», 1908; позже – в гравюре «Памяти Карла Либкнехта», «Gedenkblatt für Karl Liebknecht», 1919).

Самый содержательный период творчества К. – время от Ноябрьской революции 1918 до прихода нацистов к власти. В эти годы созданы ее лучшие циклы: «Война» («Krieg», 1915–1923), «Голод» («Hunger», 1924), «Разлука и смерть» («Abschied und Tod», 1924), «Смерть» («Tod», 1934–1935), несколько превосходных автопортретов и отдельные листы-шедевры («Помогите России», «Helft Russland», 1921; «Пережившие», «Überlebende», 1923, и др.). К. использовала в эти десятилетия в основном технику литографских рисунков и гравюры на дереве, позволявшую возможность почти

живописных эффектов и предельного лаконизма композиций. В тот же период ее искусство заметно сближается с творчеством Э.Барлаха*: по сходству графических техник, выбору тем и их символико-пацифистских трактовок и явному параллелизму композиционного мышления. «Мертвый Барлах оставил мне свое благословение. Я могу хорошо работать» (Из дневника, ноябрь 1938).

Весьма значителен вклад К. в немецкую фигуративную пластику первой трети XX в. Метод ее работы как скульптора был традиционен, профессиональная подготовка явно недостаточной (двухмесячный опыт работы с натуры в Париже в 1904). Однако и здесь уровень мастерства определялся феноменальным чувством композиции и лаконизмом выразительных средств. Графика и скульптура К. – явления взаимосвязанные и художественно равнозначные; частое обращение к пластике в 1930-е объяснялось желанием повторить или развить наиболее удачные композиционные находки в графике предшествующих лет («Материнство», «Mutter mit Zwillingen»; «Башня матерей», «Turm der Mütter», обе 1937; «Разлука», «Abschid», 1940). В ряду оригинальных решений следует особо отметить бронзовую «Пьету», «Pieta», 1938, как пример современного толкования традиционного иконографического мотива. Самая известная работа – монументальная двухфигурная бронзовая композиция «Родители», «Die Eltern», установленная в 1932 как памятник павшим на солдатском кладбище в Роггевельде (сегодня – в Ванслоо, Бельгия).

Осенью 1927 К. вместе с живописцем О.Нагелем совершила поездку в СССР по приглашению Советского правительства; в 1929 ее награждают французским орденом «За заслуги». Конец жизни художницы был омрачен преследованиями нацистов (исключение из Прусской Академии искусств в 1933, запрет профессиональной деятельности в 1936).

Произв.: Графика: «Автопортрет», «Selbstbildnis», 1934. Скульптура: композиции «Влюбленные», «Liebespaar», 1913 (бронза); рельеф «Плач» («Памяти Барлаха»), «Die Klage» («Selbsbildnis, um den Tod Barlachs klagend»), 1938.

Лит.: Nagel Otto. Käthe Kollwitz. Dresden, 1950; Käthe Kollwitz. Aus meinem Leben. München, 1957; Käthe Kollwitz. Aus Tagebüchern und Briefen. Berlin, 1959; Beate Bonus Jeep. Sechzig Jahre Freundschaft mit Käthe Kollwitz. Bremen, 1963; Сидоров А.А. Кэте Кольвиц. М., 1962; Кэте Кольвиц. Каталог выставки в Академии художеств в Москве. М., 1963.

Ю.Маркин

КО́МЬЯТ, АЛАДА́Р (Komjat, Aladár, 11.11.1891, г. Кашша, ныне Кошице, Словакия – 03.01.1937, Париж) – венгерский поэт, публицист. Родился в семье мелкого чиновника, изучал право. Печатался в социал-демократической газете «Непсава» («Népszava», «Глас народа») и экспрессионистских журналах «Тетт»* и «Ма»*. В Советской Венгрии (1919) – один из редакторов журнала коммунистической партии «Интернационале» («Internacionálé»). В эмиграции в Вене в 1922–1924 издавал вместе с Б.Уицем* экспрессионистский журнал «Эдьшег»*. В 1925–1933 работал в Берлине в журнале «Коммунистический Интернационал», затем жил в Швейцарии и с 1935 – в Париже.

Уже ранние стихи К. отмечены революционно-антимилитаристской тенденцией (в 1913 номер «Непсавы» был конфискован из-за его стихотворения «Кровь Дожи», «Dózsa vére»). С 1917 он разошелся с группой Кашшака*, посчитав высшей целью поэзии боевую политическую агитационность. Этому служили свободный стих, волевая, вызывающе-призывная лексика и интонация (сб. «Крик», «Kiáltás», 1917). Строки многих стихов К. – это как бы воинственные лозунги, бросаемые в беспокойное море слушателей; «крики», призванные передать напряжение борьбы, решимость убежденного бойца, непререкаемую правоту коммунизма: «Мы – абсолют. / Мы – множество! / Неизмеримость. / И упрямое изменение! Из ненавистного кровавого беспорядка – / Новый порядок миру!» («Большевики», «Bolsevikok», 1918). В то же время лирическому чувству сопутствовала декларативная отвлеченность (надежда на «Новый Март» – скорую пролетарскую революцию в Венгрии); экспрессионистской ме-

тафорике – упрощенная «классовая» схематика (например, цикл «Марширует пролетарская Венгрия», «Proletár-Magyarország marsol» в сборнике «Хотим всего!», «Mindent akarunk!», 1931). В антифашистской лирике 1930-х, отчасти медитативно-автобиографической (сборник «Земля двинулась», «Megindul a Föld», 1937), К. возвращается к более строгой образности и более традиционной реалистической стилистике.

Соч.: Összegyűjtött művei. Budapest, 1957; Két világ mezsgyéjén. Budapest, 1962; Антология венгерской поэзии. М., 1952; Март 1919. М., 1971; Венгерская поэзия. XX век. М., 1982.

Лит.: Király I. Az első magyar kommunista költő // Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből. Budapest, 1962; József F. «Rohanunk a forradalomba». Budapest, 1969.

О.Россиянов

«КО́НДОР» («Der Kondor») – первая антология экспрессионистской поэзии, изданная К.Хиллером* в 1912. В антологию вошло 97 стихотворений, принадлежащих 14 авторам: Э.Блассу*, М.Броду*, А.Драю, С.Фридлендеру [Миноне], Г.Гросбергеру, Ф.Хардекопфу*, Г.Гейму*, К.Хиллеру, А.Кронфельду, Э.Ласкер-Шюлер*, Л.Рубинеру*, Р.Шикеле*, Ф.Верфелю* и П.Цеху*. К.Хиллер сделал все, чтобы антология привлекла к себе внимание и имела читательский успех, поэтому даже в ее внешнем оформлении, качестве бумаги и выборе шрифта он позаботился об изысканности и эстетичности, отдав ее в лучшую в то время типографию. Публикация этой антологии вошла в историю экспрессионизма как «война Кондора». Появление «новой лирики», для которой не существовало «неэстетического материала» и запретных тем, раскололо литературу и литературную критику на два непримиримых лагеря. Поток брани, злословия, насмешек и колкостей вылился на Хиллера, его «К.» заклеймили как «нездоровую, ненемецкую книгу», «беспородное стихоплетство», «дезориентацию художественного вкуса». В нападках приняли участие самые известные писатели. К.Краус*, еще недавно поддерживавший экспрессионизм, обрушил на нее весь свой сарказм. По мнению Ю.Баба, «большая часть кондорцев – дерзкие дилетанты. Из того, что в Кондоре хорошо, нет ничего нового [...], а из нового нет ничего хорошего». Э.Мюзам писал: «Если это лучшие стихи, как их величает Хиллер, то мы на пороге чистого банкротства немецкой лирики». С другой стороны, антологию приветствовали как новую немецкую поэзию: «Радикализм! По нему мы узнаем новое поколение! Только сейчас оно заявило о себе [...] Сталкивались ли умы когда-либо столь же мощно? И не доказывает ли страстность этой битвы, что нарождается нечто великое, нечто новое, к чему добропорядочное обывательское мышление должно сначала привыкнуть?» (К.В.Штауб).

По замыслу Хиллера, антология должна была стать «первым манифестом», который представит поэзию «художников одного поколения». Уже само ее название символично: кондор – самая крупная хищная птица, способная взмыть с самых высоких вершин Кордильер. Точных сведений о том, как «К.» получил свое название, не сохранилось, однако известно, что Хиллер во всех своих проектах отличался экстравагантным вкусом. Его провокационное предисловие написано преувеличенно «акробатическим» стилем с использованием множества иноязычных заимствований. Предпочтение было отдано поэзии интеллектуала-горожанина; тема «большого города» в экспрессионистской «кондорской» версии обрела те черты «демоничности и динамичности», которые позже были причислены к стилеобразующим чертам литературного экспрессионизма. Но в «К.» также отчетливо видно и отсутствие единства в языковом воплощении даже внутри городской тематики. По многообразию темпераментов и стилевых тенденций этот сборник представляет собой типичный продукт раннего экспрессионизма и вместе с журналами «Штурм»* и «Акцион»* стоит у самых истоков этого движения.

Лит.: Hiller K. Entstehung und Wirkung. Berlin, 1989; Der «Kondor-Krieg». Ein Literatur-Streit // Fussnoten zur Literatur. Heft 36. Bamberg, 1996.

Н.Пестова

КОНФЛИКТ ОТЦОВ И ДЕТЕЙ – один из главных мотивов экспрессионизма, за которым стоит конфликт поколений, что подтверждается биографическими данными многих экспрессионистов и их собственными свидетельствами. Й.Р.Бехер* и Х.Фаллада (в своем раннем творчестве стилистически близкий к экспрессионизму), А.Броннен и Ф.Кафка*, В.Газенклевер*, Ф.Верфель*, Р.Зорге* и многие другие росли в атмосфере внешне благополучных состоятельных семей, в которых, тем не менее, они чувствовали себя угнетенными и униженными. Это ощущение бесчеловечности семейной обстановки нашло отражение уже в ранней лирике и драматургии экспрессионистов.

В немецком искусстве эстетически ярким всплеском интереса к проблеме отцов и детей было на рубеже XVIII–XIX вв. творчество представителей «Бури и натиска», выражавших новое самосознание молодого бюргерства, пытавшегося утвердиться в конфронтации с феодальной аристократией. На рубеже XIX–XX вв. «Будденброки» Т.Манна, «Друг Хайн» Э.Штрауса, «Под колесами» Г.Гессе, «Душевные смуты воспитанника Терлеса» Р.Музиля обыгрывают сходный конфликт: творчески яркий, незащищенный подросток – объект жестокой травли как со стороны родителей, так и воспитательных учреждений, породивших специфическую фигуру «прусского учителя». «Школьные истории», едва ли не на полвека, вплоть до 1920-х были излюбленным жанром, которому немецкая литература обязана многими шедеврами. В экспрессионизме подлинным героем произведения становится экзальтированный мятежный юноша, чье неприятие поколения отцов основано на поиске свободы и осознании бесчеловечности одряхлевших общественных порядков. Его гневные инвективы адресованы уже не просто родителям, но и в особой мере олицетворяемым ими порядку и власти, авторитаризму и деспотии. Семья, таким образом, предстает как воплощение ненавистного «душного века». Свой протест Газенклевер в «Сыне», Броннен в «Отцеубийце», Верфель в пьесе «Виновен не убийца, а убитый», как и многие другие, адресуют «отцам», впитавшим в себя лжемораль буржуазной культуры. Спонтанный мятеж против губительной атмосферы отчего дома неотделим от стремления стать «другом мира», обрести «всеобщее братство» и преодолеть изоляцию. «Письмо к отцу» Кафки глубже других раскрывает философскую, этическую, метафизическую подоплеку этого конфликта. Но несмотря на все страхи перед цивилизацией и ницшеанские сомнения в западной культуре, едва ли не для всех молодых экспрессионистов характерна вера в то, что «человек добр» (Л.Франк*). Этическая утопия резко контрастировала с подавляющим влиянием старшего поколения, «старой культуры», семейного уклада, построенного на авторитаризме и подчинении, на жестоком прагматизме «отцов». Мятеж против деспота-отца сопряжен с восстанием против бюргерских порядков. Это экстатический порыв к свободе.

Вспышки ненависти к «отцам» особенно активны у поколения экспрессионистов, родившихся в 1880-х, для которых первое десятилетие XX в. стало решающим в творческом и духовном становлении. В реальных биографиях многих из них – Г.Гейма*, Г.Тракля*, Я. ван Ходдиса*, Р.Геринга*, Ф.Верфеля, В.Газенклевера, Й.Р.Бехера – были юношеские драмы, у некоторых – с убийствами и самоубийствами, лечением в клиниках для душевнобольных. И всегда рядом с мотивом несчастной любви или запрета любить стоит тираническая фигура отца. Отсюда столь частый мотив отцеубийства, пусть даже воображаемого, свидетельствующий об интенсивности переживания личных трагедий. В экспрессионизме отчетливо возникает культ юности: именно юноша, страдающий и угнетенный, тянущийся к добру и свободе, экзальтированный и неуравновешенный, становится героем экспрессионистской поэзии и драмы (как позднее героем «новой деловитости»* («новой вещественности») станет «мужчина», вытеснивший экспрессионистского юнца с его экстазом и «криком»).

Неприятие устоявшихся порядков объясняет, почему начало I мировой войны было воспринято многими экспрессионистами

как выход из безвыходной ситуации. Приветствуя войну, молодые литераторы, художники не просто выражали националистические настроения (что также имело место), но и прежде всего свой протест против уходящего мира, включавшего авторитарность «отцов» – от кайзера до семейного и школьного деспота. Впрочем, уже к 1915 им стало ясно, что кровь они проливают во имя того же кайзера и того же ненавистного буржуазного порядка. Реальность войны оказалась для молодежи ужасной. Главная тема предвоенного времени – бунт против брутального «отцовского мира» – трансформируется: отныне эти молодые люди ощущают себя жертвами тех, кто послал их на бойню, что лишь усугубляет их ненависть. Сын, жаждущий свободы и любви, и морально осужденный им отец, – вот, по мысли Г.Гессе, две фигуры, доминирующие в творчестве молодых экспрессионистов. Старые этические нормы, как и их носители, представляющие старшее поколение, отныне кажутся абсолютно несостоятельными. Осознание краха довоенной культуры, морали, норм поведения и отношений усиливает у молодежи чувство того, что во всем виновато поколение отцов.

После II мировой войны мотив неприятия «отцов» вспыхнет с новой силой – в литературе ФРГ, от В.Борхерта, выразителя настроений «обманутых и преданных сыновей», оставшихся «на улице, за дверью», – до «литературы протеста» 1960-х, связанной со студенческим и молодежным движением.

Лит.: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung / Hg. H.Friedmann und O.Mann. Heidelberg, 1956; Der deutsche Expressionismus / Hg. H.Steffen. Göttingen, 1965; Hohendahl P.U. Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Heidelberg, 1967.

И.Млечина

КО́РНФЕЛЬД, ПАУЛЬ (Kornfeld, Paul, 01.12.1889, Прага, Австро-Венгрия – 25.04. 1942, концлагерь Лодзь, Польша) – австрийский драматург, прозаик, эссеист, критик. Сын владельца фабрики, посещал гимназию в Праге вместе с Ф.Верфелем*, Э.Дойчем* и В.Хаасом*. В круг его юношеского литературного общения входили Ф.Кафка*, М.Брод*, О.Баум*; хорошо знавший и любивший немецкую культуру, К. был и знатоком чешской культуры. В 1916 переселяется во Франкфурт-на-Майне, где ведет жизнь свободного художника; в 1925 переезжает в Берлин и остается до конца 1932 (с перерывом на один год, когда работает заведующим литературной частью театра в Дармштадте).

К. начинал как драматург, автор лирико-экстатических драм, первая из которых, «Соблазнение» («Die Verführung», 1913), была поставлена в 1916 во Франкфурте-на-Майне, что, как принято считать, способствовало прорыву экспрессионистской драматургии на сцену. С самого начала К. отрицает «привычную психологию» (К.Эдшмид*); подобно многим экспрессионистам, он понимает «психологическое» как «буржуазное», как вторжение рационального мышления в душевную спонтанность и противопоставляет «психологическому человеку» – «человека одушевленного» («beseelt»), что напоминает экзистенциалистское разделение на «подлинное» и «не-подлинное» бытие. В «Соблазнении», несущем на себе следы влияния Э.Сведенборга и А.Стриндберга*, герой с символической фамилией Биттерлих («Отчаявшийся») живет в промежуточном пространстве между сном и явью. В патетическом экспрессионистском стиле автор изображает «человека души», который из боли и ненависти убивает обычного бюргера, живущего «не-душевной» жизнью. Герой добровольно дает увести себя в тюрьму, но не из чувства вины, а для того, чтобы спрятаться от «внешнего мира» и в изоляции предаться своим мечтам и экстазам. Возврат назад, в обыденной мир, для него равносилен смерти.

Изоляция от реальной жизни, уход в существование, больше напоминающее сон, – постоянные мотивы К. В прозаическом сочинении «Легенда» («Legende», 1916) два персонажа – граф и слуга – жаждут освобождения от «земного» и превращаются просто в двух людей, не разделенных со-

словной иерархией. Они – две души, странствующие по миру чудес, они избегают расщепления на «душевное» и «материальное» и отказываются от всех земных благ.

Во второй и самой известной экспрессионистской драме К. «Рай и ад» («Himmel und Hölle», 1919, постановка 1920, Берлин) члены графской семьи устраивают друг другу настоящий ад, совершая чудовищные убийства, но затем, признав подавляемую любовь, преодолев сомнения в Боге, находят блаженство в смерти. В «Эпилоге» вконец измученный граф блуждает по пустыне (здесь, как и в названии, вновь возникает перекличка с мотивами Сведенборга), попадает из пустыни в рай в сопровождении трех любящих женщин. Возможность возвращения в земную действительность полностью исключается; три женских и одна мужская душа спасены навек, вознесшись в неземные сферы, в «святое» пространство. Это победа идеального над конкретным, иллюзорного над реальным, рая над адом, что стилистически выражается, в частности, в том, что речь героев становится музыкальной, «кричащие» диалоги уступают место дуэтам, экстазы души передаются в рифмованном тексте. Прозаические пассажи относятся лишь к «бездушным», чья злоба не заслуживает музыкального начала.

Антитеза душевного блаженства и проистекающей из земного существования душевной муки преодолевается лишь с помощью чуда. Последнее произведение раннего экспрессионистского периода – стихотворение в прозе «Молитва о чудесах» («Gebet um Wunder», 1920). Вера в чудо, неотъемлемая часть мировосприятия К., воплощена для него с наибольшей художественной силой в полотнах М.Шагала*.

К. сугубо отрицательно относился к попыткам искусства приблизиться к действительности. Эссе «Человек одушевленный и человек психологический» («Der beseelte und der psychologische Mensch», 1918) – манифест, направленный против натурализма и психологизма, попыток «препарировать» душу, которая в шкале ценностей К. стоит выше «характера». У души свои непроницаемые законы, и писатель не должен делать вид, что способен их разгадать. Все раннее творчество К. проникнуто этическими постулатами: обратить душу к Всевышнему, отказаться от «материального», разум превратить в слугу души и держать «в границах». Этика для него – «миссия искусства», в ней соединяются христианское учение со средневековой мистикой, руссоистские представления с метафизической тягой к обновлению на путях внутреннего совершенствования. Считавшийся одним из самых радикальных экспрессионистов, К. выступал против изменения мира посредством политики и революции, призывая каждого человека осознать свою ответственность за все человечество. Главное, чтобы управляемый «материальным миром» человек вновь «обрел душу».

Политические разочарования после I мировой войны привели к тому, что К. выступил с комедией «Вечная мечта» («Der ewige Traum», 1922), где объектом сатиры становятся планы исправления мира и человека, характерные для экспрессионизма. Смысл этой сатиры, вызывающей аналогии с романом «Мы» Е.Замятина, состоит в том, что личную жизнь человека, любовь, как и весь приватный опыт, нельзя регулировать законами или политическими решениями. Как и некоторые другие экспрессионисты, К. начинает в 1920-х писать пародии на собственные пьесы. Комедия «Пальме, или Обидчивый» («Palme oder Der Gekränkte», 1924) – также сатира на политическую экспрессионистскую драматургию. «Обидчивый» сродни Биттерлиху из «Соблазнения», но автор словно вдруг увидел комизм поведения своего раннего героя. Столь же пародийна по отношению к экспрессионистской драматургии, в том числе и к его собственной, последняя комедия К. «Килиан, или Желтая роза» («Kilian oder Die gelbe Rose», 1926).

К концу жизни К. еще раз вернулся к своей главной идее – изоляция как спасение. Роман «Бланш, или Ателье в саду» («Blanche oder Das Atelier im Garten», 1932–1941, опубликован посмертно 1957) формально не относится к экспрессионизму, но возвращает к раннему К. и одному из важных экспрессионистских мотивов – уходу

от мира ради расцвета внутренних, душевных сил. Героиня романа живет в идиллической тиши старого парка, но когда внешняя реальность заставляет мечтательницу покинуть убежище, она погибает.

В декабре 1932 К. переселился в Прагу. Глубоко подавленный, он не нашел в себе сил бежать от нацистов, оккупировавших Прагу в 1939; в 1941 был схвачен и отправлен в концлагерь в Лодзь, где погиб.

Соч.: Sakuntala des Kalidasa, 1925; Jud Suss. Tragödie, 1930; Revolution mit Flötenmusik und andere kritische Prosa, 1977.

Лит.: Polgar A. Die Verführung // Die Weltbühne, 1918; Angel E. Drama der Seelen // Das junge Deutschland, 3. 1920; Maren-Grisebach M. Weltanschauung und Kunstform im Frühwerk P.Kornfelds Diss. Hamburg, 1959; Maren-Griesebach M. Paul Kornfeld // Expressionismus als Literatur.

И.Млечина

КО́РТНЕР, ФРИЦ (Kortner, Fritz, 12.05. 1892, Вена – 12.07.1970, Мюнхен) – немецкий актер, режиссер, автор пьес и киносценариев. Будучи питомцем школы венского Бургтеатра, он, тем не менее, работал преимущественно в Германии, оказав, в особенности после возвращения из эмиграции, большое влияние на развитие немецкого театрального искусства.

К., самая яркая личность среди актеров-экспрессионистов, дебютировал в мангеймском Национальном театре (1910), затем играл небольшие роли в Берлине, с 1917 в венском театре Фольксбюне, затем вновь – в Берлине, в Альберт-театре в Дрездене, опять в Вене (Филипп в «Дон Карлосе» и Франц Моор в «Разбойниках» Шиллера, Ирод в «Ироде и Мариамне» Хеббеля), в 1919 – в гамбургском театре Каммершпиле, откуда его пригласили в берлинский театр «Трибюне», где в постановке «Преображения» Э.Толлера* он исполнил главную роль, обратив на себя внимание всей берлинской критики. «Это яростное словоизвержение, пропитанное потом чувств. Это новый человек. Вперед!» (А.Керр).

К. стал протагонистом не только в постановках экспрессионистских пьес, но и в классических спектаклях Л.Йеснера* в Государственном театре, где он выступал в 1919–1923 и в 1926–1930. Лучшие из ролей тех лет: наместник Гесслер в «Вильгельме Телле» Шиллера (1919) и Ричард III в одноименной пьесе Шекспира. К. не давал увлечь себя безоглядной экспрессией, свидетельством чего являются его Гамлет (1926), Шейлок (в драме Шекспира «Венецианский купец», 1927) и Эдип (1929).

Обострение политической обстановки, угрожающий рост антисемитизма толкали К. к социал-демократам. В 1933 он эмигрировал, в 1938–1949 жил в США, где изредка играл в кино, писал сценарии и выступал в качестве эксперта по политической тематике. По возвращении на родину он взялся за искоренение «рейхсканцелярского стиля», утвердившегося на театре в годы гитлеризма, создал ряд классических ролей, а затем целиком посвятил себя режиссуре. Он блестяще ставил спектакли в крупнейших театрах ФРГ и Австрии, но руководства театром ему не доверяли: слишком он был радикален и своеобычен.

«Фриц Кортнер вышел из низов, – пишет А.Броннен*, – из среды униженных и оскорбленных. Особенно могуч он бывал там, где можно было ярко выявить или подчеркнуть свое происхождение. Экспрессионизм никогда не был для него стилем, но всегда – протестом. Вероятно, поэтому он дольше других оставался активным экспрессионистом».

Соч.: Aller Tage. München, 1958; Letzten Endes. 1971.

Лит.: Rühle G. Theater für die Republik im Spiegel der Kritik: Überarbeitete Neuauflage. Bd. 1–2. Frankfurt a. M., 1967; Schäfer T.H. Fritz Kortner. Wien, 1975; Brand M. Fritz Kortner in der Weimarer Republik. Rheinfelden, 1981.

В.Клюев

КОСМОС входит как неотъемлемая составляющая в экспрессионистскую картину мира. Особые отношения с космосом придают искусству экспрессионизма крупномасштабность и существенно отличают его от натурализма, импрессионизма и других художественных направлений. Космос в «астрономическом» смысле представлен не-

бесной твердью, небесными светилами, кометами, «звездоглифами» («Sternoglyphe», Э.Ласкер-Шюлер*); экспрессионисты обращаются с этими небесными телами как с обычными, земными предметами и существами: пастухи «хоронят солнце в голом лесу», рыбак «вытягивает неводом луну из замерзающего пруда». Космос предельно персонифицирован – у него есть лицо, дух, душа, ритм, кровеносная система, он улыбается, сердится, капризничает (К.Хайнике*. «Безымянный лик. Ритмы из времени и вечности», «Das namenlose Angesicht. Rhytmen aus der Zeit und Ewigkeit», 1919), проливается на землю черным дождем или благодатью, служит ориентиром жизненных движений человека, источником милости или кары. Бездонные глубины космоса – обитель, «великий сад Бога», поэтому диалог с космосом так же не прерывается ни на мгновение, как общение экспрессиониста с Всевышним: «Он поднимается к Богу – этой великой и достижимой лишь на гребне духовного экстаза вершине всякого чувства» (К.Эдшмид*). Такая зримая, физически ощутимая связь человека с космосом прослеживается в произведениях многих экспрессионистов (Э.Штадлер*, Г.Гейм*, Г.Тракль*, Т.Дойблер*, Э.Ласкер-Шюлер, А.Лихтенштейн*, Я.ван Ходдис* и др.). Но более значимая для уяснения сущности экспрессионизма сторона его космичности проявляется в экзистенциальном смысле как всеобщая связь всего сущего, непосредственное участие в великом бытии неба и земли, безмерное чувство всемирности: человек «вплетен в космос, полон космического чувства» (К.Эдшмид). И на Земле планетарному мышлению становится тесно в рамках сословия, профессии, социальной функции, общности, государства и религии. «Сверхзадача» экспрессионизма заключается в постижении глубинной сущности и прабытийной природы вещей. Для этого человеку необходимо вырваться из рамок сиюминутной повседневности, из времени, из ограниченного, видимого пространства. Чтобы ставить себе бессмертные цели – заглядывать в темнейшие уголки человеческой души и поднимать великие проблемы жизни и смерти – необходимо обрести связь с вечностью, быть замкнутым на бесконечность, породниться со всем сущим, то есть, нужно стать частицей космоса, так как с человеческой точки зрения, для космоса не существует времени, он – вечен. Личность как космическая частица автономна и в то же время связана с космосом совместным великим бытием: «Должна быть протянута нить от сердца человека к космосу, к всеединству» (М.Крель). Экспрессионистская космичность как «всеединство» сродни религиозности в первоначальном значении латинского «religare» – «соединять», «связывать». Наиболее яркие образцы такого космизма представлены в творчестве Т.Дойблера*, который одним из первых в экспрессионизме соединил проблемы искусства, природы, личные переживания с видениями космического масштаба (поэма «Северное сияние», «Das Nordlicht», 1910; сборник «Оды и песни», «Oden und Gesänge», 1913; «Аттические сонеты», «Attische Sonette», 1924; ритмическая проза «Звездное дитя», «Das Sternenkind», 1917; «Священная гора Афон», «Der heilige Berg Athos», 1923).

Лит.: Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur / Hg. W.Rothe. Frankfurt a. M., 1997; Gehrke M. Probleme der Epochenkonstituierung des Expressionismus. Diskussion von Thesen zur epochenspezifischen Qualität des Utopischen. Frankfurt a. M., Bern; New York; Paris, 1990; Sydow E. von Das religiöse Bewusstsein des Expressionismus // Neue Blätter für Kunst und Dichtung 1. Januarheft 1919.

А.Дранов, Н.Пестова

КОСОВЕЛ, СРЕЧКО (Kosovel, Srečko, 18.03.1904, Снежана, Словения – 27.05.1926, Томай, Словенское Приморье, Королевство сербов, хорватов и словенцев) – словенский поэт, публицист. Сын сельского учителя. Еще в школе, в 1922, стал соавтором журнала «Лепа Вида» («Lepa Vida», «Красавица Вида»), затем был одним из организаторов литературно-драматического кружка имени Ивана Цанкара. В ранних стихах основное внимание уделял теме родного края. В годы учебы на философском факультете Люб-

лянского университета (1923–1926) публиковался, в частности, в журнале либералов-аграриев «Младина» (с 1924); антикоммунистическая направленность издания сменилась при К. последовательными симпатиями к марксизму. Встав во главе «Младины», К. пропагандировал идеи социального равенства под влиянием концепций социального гуманизма и пацифизма Р.Тагора и Л.Толстого и пролетарской культуры (эссе «Искусство и пролетарий», «Umetnost in proletarec», 1926). Единственный подготовленный к печати поэтический сборник «Золотая лодка» («Zlati čoln», 1925) не увидел света при жизни автора, умершего от менингита двадцати двух лет.

К. – центральная фигура словенского «революционного» экспрессионизма, он одним из первых новаторски – через новые для национальной поэзии формы, ритмику и строфику, в том числе через модернизированный сонет, – воплотил в поэзии экспрессионистские мотивы, отвечающие умонастроению эпохи: обреченность старого мира, гибель буржуазной культуры, трагическое мироощущение человека на переломе времен («Моя песня», «Moja pesem», «Экстаз смерти», «Ekstaza smrti», цикл стихотворений «Трагедия в океане», «Tragedija na oceanu») и призыв к светлому и прекрасному будущему («Красный атом», «Rdeči atom», «Революция», «Revolucija», «Не тужи, друг», «Ne toži, drug»). Свои взгляды на искусство К. сформулировал в манифестах «Кризис» («Kriza») и «Механикам!» («Mehanikom!», 1925). В первом он в духе мессианско-утопического экспрессионизма констатирует смерть Европы: «До смерти измученный европеец... имеет одно желание – умереть», потому что «политический абсолютизм давит на исстрадавшуюся Европу», – и подчеркивает, что новое искусство родилось из ожидания войны, за которой последовали «хаос, анархия, нигилизм». Одновременно поэт заостряет национальную проблему: по его мысли, у словенцев экспрессионизм порожден самой жизнью, а не искусством, так как он – следствие «отчаянного положения четвертованного народа, сто раз униженного и ни разу не увенчанного словом Правды». Второй манифест, декларирующий враждебное отношение к техническому прогрессу и индустриализации – «Все механизмы должны умереть! Новый человек идет!», – свидетельствует о близости позиции автора идеям раннего немецкого экспрессионизма.

Современники осознали масштаб творческого дарования К. только после выхода его посмертных книг «Стихотворения» («Pesmi», 1927) и «Избранные стихотворения» («Izbrane pesmi», 1931). Ранее не известный рукописный поэтический цикл поэта «Интегралы» («Integrali»), опубликованный отдельной книгой в 1967, остался заметным событием в истории словенской литературы. Этот сборник свидетельствует о явном тяготении К. к конструктивизму, знакомство с которым, вероятно, состоялось у него благодаря авторам, публиковавшимся в сербском журнале «Зенит»*.

Соч.: Izbrano delo. Ljubljana, 1969.
Лит.: Grafenauer N. Pesniški svet Srečka Kosovela. Ljubljana, 1965; Paternu B. Kosovelovega faza slovenskega pesniškega modernizma. Ljubljana, 1985; Vrečko J. Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem. Obzorja, 1986; Zadravec F. Srečko Kosovel 1904–1926. Koper, 1986.

Н.Старикова

КОСТОЛА́НИ, ДЕЖЕ (Kosztolanyi, Dezso, 29.03.1885, Сабадка, ныне Суботица, Сербия – 03.11.1936, Будапешт) – венгерский писатель, поэт. Происходил из дворян; окончил гимназию, где директором был его отец. После двух курсов филологического факультета покинул будапештский университет и стал сотрудничать в литературных и либерально-демократических газетах и журналах. Творчество К. неразрывно связано с новыми художественными явлениями начала XX в., хотя сблизить его целиком, даже в первые годы, с одним каким-либо направлением невозможно, для него характерны перекрестные импульсы и интересы. Ранние рассказы (сборники «Колдовские вечера», «Boszorkányos esték», 1908; «Сумасброды», «Bolondok», 1911; «Больные души», «Beteg lelkek», 1912) и стихи (сборники «Карта», «Kártya», 1911; «Магия»,

«Mágia», 1912) венгерское литературоведение соотносит прежде всего с импрессионизмом и символизмом, а также сецессией. Это подтверждают и его переводы из западноевропейской поэзии (сборник «Новые поэты», «Modern költők», 1913). С пониманием К. встретил (в рецензии на страницах журнала «Нюгат», 1915) сборник Л.Кашшака* «Эпос в вагнеровской маске». В отличие от многих, приветствовал он в его лице певца взбудораженной войной «современной души», обратив внимание на «мрачно бунтующие, хаотически извивающиеся в огне и дыму бесконечные строки», которые «обращаются на совершенно новых орбитах», «будто взорванные мировой катастрофой». А чуть позже (1919, в журнале «Эстенде», «Eszendő», «Год») с сочувствием единомышленника отрецензировал сборник Ш.Барты* «Красное знамя» («Vöröszászló», 1918), особо отметив в нем стихотворение «Примитивная троица» («Primitiv Szentháromság»): «совершенно новый, фундаментально экспрессионистичный голос» поэта.

К экспрессионизму в творчестве К. тяготеет гротескная метафорика. Так, герою рассказа «Аппендицит» («Apendicitis», 1908) позволяет освободиться от гнетущей обыденности воспоминание о единственно ярком событии в его жизни: хирургической операции, материализованная память о которой – созерцаемый им заспиртованный отросток слепой кишки. Парадоксальные заострения, выражающие неудовлетворенность рутиной, возвращались и в поздней прозе К. (например, в рассказе «Моторная лодка», «Motorcsónak», 1930, где маниакальный предел мечтаний героя – собственная моторка, на которой можно вольно носиться по Дунаю). В лирике К. нет ни экспрессионистской разорванности, прозаизации, ни пафоса, а тем более крика. Однако вместе с участливым вниманием к «маленькому человеку» в ней со временем все заметней утверждается близкий к новациям экспрессионистов подчеркнуто простой, нерифмованный свободный стих (сборник «Обнаженно», «Meztelenül», 1928, и др.). Проза К. (романы «Жаворонок», «Pacsirta», 1924; «Анна Эдеш», «Édes Anna», 1926; сборник «Корнель Эшти», «Esti Kornél», 1933, и др.) тоже становилась более субъективной, ознаменовав в венгерской литературе поворот от повествования остро-социального к тонкой психологической нюансировке конфликтов, к опоре прежде всего на внутреннее, подчас лиризованное действие, на внешне незаметную, но весомую смысловую деталь.

Соч.: Összes novellák. I–III. kk. Budapest, 1957; Pacsirta. Aranysarkany. Budapest, 1961; Édes Anna. Budapest, 1968; Összegyűjtott versei. Budapest, 1973; Színházi estek. I-II. kk. Budapest, 1978. Жаворонок. Анна Эдеш. М., 1972; Избранное. М., 1986; Венгерская поэзия. XX век. М., 1982; От сердца к сердцу. Стихи четырех венгерских поэтов. М., 1991.

Лит.: Karinthy Fr. Írások írókról. Békéscsaba, 1918; Földessy Gy. Ady, Babits, Kosztolányi. Széphalom, 1929; Halász G. Válogatott irásai. Budapest, 1959; Kiss F. Kosztolányi Dezső // A magyar irodalom története. V. k. Budapest, 1965; Új Írás, 1985, 11 sz. (Kosztolányi-szám); Zágonyi E. Kosztolányi és az orosz irodalom. Budapest, 1990; Россиянов О. Два века венгерской литературы. М., 1997.

О.Россиянов

КОТРУ́Ш, АРОН (Cotruş, Aron, 02.06. 1891, Хэшаг, Румыния – 01.11.1961, Лонг Бич, Калифорния, США) – румынский поэт. Сын священника. Учился на филологическом факультете Венского университета, но не смог закончить учебу из-за отсутствия средств. В 1913 вернулся в Румынию. В 1916 в рядах австро-венгерской армии был на итальянском фронте. Попав в плен, вступил в Румынский легион. После подписания мира румынское представительство в Риме поручает ему руководство Службой пропаганды (1919–1920). В 1920 в Араде и Тимишоаре редактирует крупную газету, в 1928 становится президентом Синдиката журналистов в уездах Арад и Банат, затем до 1945 работает в пресс-службе Министерства иностранных дел, в том числе в румынских представительствах за границей.

Родившись в Трансильвании, которая до I мировой войны входила в Австро-Венгрию, К. остро чувствовал подчиненное положение трансильванских румын, значи-

тельное влияние на его мировоззрение оказал также опыт участия в войне. Уже в раннем сборнике «Праздник смерти» («Sărbătoarea morţii», 1915) ощущается влияние экспрессионизма. К. – поэт страдания и смерти. Его поэтические образы обретают вселенский размах и превращаются в абстрактные символы: страх, ночь, безмерное отвращение, дикое вожделение, безумная страсть, тяготеющее над миром проклятие. Лирический сюжет его поэзии – трудное, ожесточенное продвижение по каменистой пустыне. Один из обликов этой пустыни – город: по его мертвым, зловещим улицам растекается пустота, толпы восставших призраков устремляются в театры и во дворцы, чтобы мстить богачам, которые послали их на смерть. Экспрессионистское звучание стихов усиливается в сборниках «Румыния» («România», 1920), «Белые туманы» («Neguri albe», 1920), «Стихи» («Versuri», 1925), «В их рабстве» («In robia lor», 1926), «Крик вдаль» («Strigat pentru departări», 1927). В манере графики экспрессионистского активизма К. рисует образы «торговцев людьми», «королей денег», чьи «круглые рожи краснее свеклы, полны мрака их глаза, а руки унизаны драгоценными кольцами». Сотрудничество с журналом «Гындиря» не ослабило социального звучания поэзии К.

Поэт направил свой талант на укрепление национального единства румын, на апологию «румынизма». Уже в поэме «Румыния», наряду с описаниями ужасов войны, он утверждает культ павшего за объединение страны воина как «сверхчеловека» и все чаще попадает в плен идеи «национального предназначения». В 1930-е социальный протест в творчестве К. вытесняется пафосом «национального мессианства», что приводит его к фашизму. В сборниках «Страна» («Ţara», 1937) и «Шахтеры» («Minerii», 1938) отчетливо наблюдается возвеличивание человека-провидца, рожденного, чтобы вести за собой массы. В сборниках «За враждебной пропастью» («Peste prăpaştibor de potrivnicie», 1938) и «Рапсодия даков» («Rapsodie dacţ», 1942) неудержимая ницшеанская энергетика преобразуется в прославление захватнических войн. После 1945 К. находился в эмиграции: до 1956 он жил в Испании, занимаясь общественной и литературной деятельностью, затем в США.

Лит.: Crohmălniceanu O.S. Literatura romană şi expresionismul. Bucureşti, 1971; Grigorescu D. Istoria unei generaţii pierdute: expresionismul. Bucureşti, 1980; Bălan L.D. Resurecţia unui poet: Aron Cotruş. Bucureşti, 1981.

Т.Биткова

КО́ЦОГ, А́КОШ (Koczogh, Ákos, 02.12. 1915, Будапешт – 29.11.1986, Будапешт) – венгерский художественный критик, историк литературы, а также эссеист, очеркист. Сын учителя и сам по образованию учитель. Печататься начал с 1934; участвовал в демократическом движении «исследователей деревни». В 1946–1958 преподавал филологию в Дебреценском университете и редактировал местный литературный журнал «Эпитюнк» («Épitunk», «Строим», в дальнейшем – «Альфельд», «Alfold»). Главный труд – «Экспрессионизм» («Expresszionizmus», 1938, обновленное издание – 1967). Венгерский экспрессионизм рассматривается в нем в преемственной связи с общеевропейским философским и художественным наследием рубежа XIX–XX вв. и предшествующих веков, вплоть до первобытного примитивного искусства, в кругу других центрально- и восточноевропейских литератур, которые, согласно К., социально-исторически стоят ближе к немецкому экспрессионизму, нежели к схожим явлениям французской, итальянской, английской или русской культур. Признаки экспрессионизма он последовательно прослеживает в разных художественных видах и родах – прежде всего в драме как наиболее репрезентативном по своей природе; а также в поэзии, прозе, живописи и отчасти в архитектуре, скульптуре, музыке, кино. При этом, правда, во главу угла обычно ставится «экспрессивность», выразительность сама по себе, что приводит к некоторой размытости художественных и временных границ экспрессионизма (к его «позднейшему периоду» отнесены, например, Н.Гильен, Р.Гуттузо, У.Х.Оден, С.Спендер, Ф.Дюрренматт и даже С.Есенин). Отдавая дань времени,

К. проводил политическую грань между экспрессионистами «правыми» и «левыми» (в пользу последних). Вместе с тем, после отхода венгерской науки от принятой до середины 1950-х упрощенной оппозиции «реализма – антиреализма» и признания эстетической полноправности нереалистических течений, вплоть до авангардистских, книга К. вернула в историю венгерской литературы и столь важный среди них экспрессионизм, открыв путь для его дальнейшего непредвзятого изучения.

К. известен также как автор книг и статей по вопросам венгерского и зарубежного прикладного искусства, новейшей технической эстетики, промышленного дизайна. Особым его вниманием пользовались, в частности, финское искусство и архитектура, где он находил живые до сих пор созвучия исканиям авангардизма.

Соч.: Az expresszionizmus. Budapest, 1938, 1967; A modern müvészet útjai. Budapest, 1972; Mai magyar iparművészet. I–III. kk. Budapest, 1975–1977; Szép tárgyak dicsérete. Budapest, 1978; Finta László. Budapest, 1978; Otthon Finnországban. Budapest, 1986; Hollo Laszlo. Budapest, 1987.

Лит.: Juhász B. Koczogh Akos // Alföld. 1987. 12 sz.

О.Россиянов

КРАЛЬ, ФРАНЦЕ (Kralj, France, 26.09. 1895, Загорица близ Добры – 16.02.1960, Любляна) – словенский живописец и скульптор. Начал с изучения резьбы по дереву в Словении; учился профессиональной скульптуре и живописи в Вене (1913–1915 и 1918–1919) и Праге (1919–1920). Вместе со своим братом – живописцем Т.Кралем (1900–1975) – был зачинателем и ярким представителем экспрессионизма в Словении. В 1922 организовал в Любляне общество «Клуб молодых экспрессивных художников» («Klub mladih oblikujočih umetnikov»), целью которого было противопоставить живопись социально-заостренной темы и экспрессионистской формы предыдущему – импрессионистическому – этапу развития словенского искусства. В 1920-е участвовал в выставках в Париже, Вене, Праге и Берлине. Занимался педагогической деятельностью: с 1926 по 1945 руководил отделением керамики в Академии художеств в Любляне.

Живопись К. 1920-х близка немецкому экспрессионизму и «Новой деловитости»* («Новой вещественности»). Характерны социально-ориентированные и бытовые темы. Акцентирован динамизм крупной формы, светотеневые контрасты, передающие состояние тревоги и мистического ужаса («Семейный портрет», «Družinski portret», 1926; «Село в Словении», «Slovenska vas», 1925). В скульптуре К. работал в станковом и монументальном жанрах, добиваясь выразительности сближением неожиданных ракурсов и крупных плоскостей («Аскет», «Asket», 1923).

Лит.: Jugoslovenska skulptura 1870–1950. Beograd, 1975; Komelj M. Slovensko ekspresionistično slikarstvo in grafika. Ljubljana, 1979; Komelj M., Kranjc I. Ekspresionizem in nova stravnost na Slovenskem. Ljubljana, 1986.

Н.Старикова

КРАУС, ВЕРНЕР (Krauss, Werner, 23.06. 1884, Гестунгхаузен близ Кобурга – 20.10. 1959, Вена) – немецкий актер, театровед. Его справедливо относят к числу основоположников актерского экспрессионизма (Э.Дойч*, Х.Георге*, Ф.Кортнер*).

Не имевший профессионального актерского образования, К. прошел школу многих малых и больших театров Германии, от Силезии до Мюнхена, где в 1913 его увидел знаменитый актер А.Моисси и рекомендовал М.Райнхардту. Карьера К. в берлинском Немецком театре началась с участия в ведекиндовском цикле пьес (1914). Уже тогда в его игре выявилось сочетание филигранной точности исполнения с глубиной характеристик, а также редкий (особенно для немецких актеров) дар перевоплощения. Эти качества ярко дали себя знать в острейшей трактовке роли четвертого матроса в «Морском бое» Р.Гёринга* (1918), что органически ввело К. в театральный экспрессионизм.

К. играл в Немецком театре в 1913–1924 и 1926–1931 (Шейлок в «Венецианском купце» Шекспира, 1921; Валленштейн в трилогии Шиллера, 1924; Фойгт в «Капита-

не из Кёпеника» К.Цукмайера, 1932; Клаузен в драме «Перед заходом солнца» Г.Гауптмана, 1932). Затем последовали годы работы в Государственном театре в спектаклях режиссеров Л.Йеснера* и Ю.Феллинга («Вильгельм Телль» Шиллера, 1932; «Ричард III» Шекспира, 1937), где он играл до 1944, совмещая с работой в венском Бургтеатре.

К. чувствовал себя одинаково уверенно и органично как в ролях комических, так и героических. «Секрет этого актера в умении перевоплощаться, не меняя тональности голоса, его силы. Разумеется из-за этого исчезает известная дифференциация, но исключительное физическое напряжение оправдывает каждую фразу. Его тело подчиняется какой-то внутренней энергии, которой повелевает фантазия» (Х.Иеринг).

Одержимый театром К. не слишком заботился об общественном восприятии создаваемых им образов, что приводило к печальным последствиям; крайне негативный резонанс имело его участие в антисемитском фильме «Еврей Зюсс» (режиссер Ф.Харлан, 1940), а также антисемитская трактовка образа Шейлока в венском Бургтеатре (1943). В результате по окончании войны актеру было запрещено выступать в театре и в кино вплоть до 1948, затем он был приглашен в Бургтеатр, где играл до последних дней жизни, временами гастролируя и в различных театрах ФРГ.

Лит.: Mühr A. Die Welt des Schauspielers Werner Kraus. Berlin, 1928; Ihering H. Von Reinhardt bis Brecht. Bd. I–III. Berlin, 1961; Haan C. Werner Kraus und das Burgtheater. Wien, 1970.

В.Клюев

КРАУС, КАРЛ (Kraus, Karl, 18.04.1874, Йичин в Чехии, Австро-Венгрия – 12.06. 1936, Вена, Австрия) – австрийский писатель, критик, публицист, издатель. С трех лет постоянно жил в Вене. По желанию отца, владельца бумажной фабрики, изучал в 1892–1896 юриспруденцию, философию и германистику в Венском университете, который так и не окончил. В 1892–1898 активно сотрудничал в австрийской и немецкой печати. В 1899 основал собственный журнал «Факел» («Die Fackel», 1899–1936, всего 922 номера), в котором подавляющая часть материалов (особенно после 1911) была написана им самим. В 1899 К. порвал с иудаизмом, в 1911 принял католичество, в 1923 публично заявил о своем выходе из католической церкви (в знак протеста против ее позиции в I мировую войну и поощрения массовой культуры). При этом К. никогда не был ни атеистом, ни революционером, скорее его можно назвать традиционалистом и консерватором.

Уникальное положение К. в истории австрийской общественной мысли определяется тем, что, оставаясь в рамках официальной идеологии (журнал «Факел» не подвергался цензурным запретам и гонениям ни при одном из государственных режимов в Австрии), он в то же время был самым острым и непримиримым критиком современной ему австрийской действительности и идеологии. Он разоблачал коррупцию во всех сферах общества, двуличную роль буржуазной прессы, журналистики и частью литературы. Он был своего рода одиночкой, готовым в любой момент выступить против всякой односторонности, что постепенно привело к разрыву со многими друзьями и, начиная с 1920-х, ко все большей изоляции. Вполне справедливы слова Ф.Ведекинда*, сказанные еще в 1913: «Краус – самый мужественный борец Австрии». Идеи экспрессионизма не могли не отразиться и в его творчестве, хотя он вступал в дискуссии со многими экспрессионистами, а затем и решительно дистанцировался от них.

Объективные предпосылки для сближения К. с будущими экспрессионистами были сформулированы им уже в эссе «Разрушенная литература» («Die demolierte Literatur», 1896), направленном против «молодой Вены» и искусства «fin de siècle» («конца века»). В журнале «Факел» К. развертывал беспрецедентную критику различных сторон жизни австрийского общества, безжалостно обрушивался на писателей, вольно или невольно становившихся пособниками коррупции. С 1908 (эссе «Апокалипсис») он

постоянно пишет о том, что бездуховное состояние современного общества и его культуры должно неизбежно привести к всемирно-исторической катастрофе. Неприятие буржуазного общества и апокалиптические предчувствия роднят К. с экспрессионистами. В журнале «Факел» (а также, используя и другие возможности) он активно публикует и пропагандирует произведения Ф.Ведекинда, Э.Ласкер-Шюлер*, Г.Тракля*, Ф.Яновица*, Ф.Верфеля*, А.Эренштейна* и других экспрессионистов, многим из них он открыл путь в литературу, некоторых поддерживал и материально.

В годы I мировой войны К. объединяли с экспрессионистами неприятие шовинизма и всех его ура-патриотических проявлений в литературе. К. поддержал морально и материально создание экспрессионистских журналов «Штурм»* и «Акцион»*, хотя довольно скоро отмежевался от них. Одним из поводов для отчуждения стали публикации манифестов футуристов в «Штурме». К. очень болезненно реагировал на факты решительного разрыва с классической традицией, характерные для экспрессионизма, и по мере того, как в творчестве молодых писателей формальные эксперименты обретали все более самодовлеющий характер, оценки К. становились все более суровыми. Отчетливо это неприятие выразилось в стихотворении «Школа поэтов» («Dichterschule», 1920), направленном против вступивших на литературную арену дадаистов. Заметное место в размежевании с экспрессионистами занимает полемика вокруг Г.Кульки*. «Активизм» в экспрессионизме с самого начала был для К. неприемлем по мировоззренческим причинам. Расхождения с экспрессионистами привели и к отказу от сотрудничества с издателем К.Вольфом*, организовавшим (по просьбе К.) специальное «Издательство произведений Карла Крауса (Курт Вольф)», где в 1916–1920 было опубликовано четырнадцать его книг.

Художественное творчество К. столь же амбивалентно по отношению к экспрессионизму, как и его публицистика. Дальше всего от экспрессионистской поэтики отстоит его лирика, которую Р.Музиль считал «ахиллесовой пятой» К. Ближе всего связана с экспрессионизмом его драматургия; в первую очередь, это грандиозная «трагедия в пяти актах с прологом и эпилогом» «Последние дни человечества» («Die letzten Tage der Menschheit», 1915–1917, опубликована 1919 в «Факеле», доработанное книжное издание 1922), состоящая из 220 сцен, в которых участвует свыше 500 действующих лиц. В этой трагедии не только используется и развивается опыт монтажа и воссоздается экспрессионистская метафора «конца света», но и демонстрируются приемы будущего документального театра, а также разрабатывается система стилевых и режиссерских установок, предваряющих эпический театр Б.Брехта* (например, в его пьесах «Страх и отчаяние Третьего рейха» («Furcht und Elend des Dritten Reiches»).

Соч.: Die Fackel. 39 Bde. München, 1968–1973; Frühe Schriften. 2 Bde. München, 1979; Schriften. 20 Bde. Frankfurt a. M., 1986–1991.

Лит.: Kerry O. Karl Kraus-Bibliographie. München, 1970; Fischer J.M. Karl Kraus. Stuttgart, 1974; Kohn K. Karl Kraus. Stuttgart, 1976; Pfabian A. Karl Kraus und der Sozialismus. Eine politische Biographie. Wien, 1976; Timms E. Karl Kraus – Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna. New Haven, 1986; Krolop K. Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus. Berlin, 1987; Karl Kraus. Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznan. München, 1989; Zohn H. Karl Kraus und Expressionismus // Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste / Hg. K.Amann und A.A.Wallas. Wien; Köln; Weimar, 1994; Науменко А. Творческий метод Карла Крауса-драматурга. Дисс. М., 1975.

А.Гугнин

КРЖИЖАНО́ВСКИЙ, ОТФРИД ФРИДРИХ (Krzyzanowski, Otfried Friedrich, 25.06.1886, Штарнберг, Германия – 30.11. 1918, Вена) – австрийский поэт. Сын писателя Хермана Кржижановского. О детстве и отрочестве практически ничего не известно. С 1906 учился на философском факультете Венского университета, в 1910 бросил учебу отчасти из-за тяжелого материального положения, отчасти – по причине категорического отрицания буржуазных ценностей. Вел богемный образ жизни, занимался ис-

ключительно литературой, пребывал в крайней бедности, вследствие принципиального отказа служить, выражая этим свой острейший социальный протест.

Критическое отношение поэта к себе распространяется на его литературные произведения. Ранние стихотворения он беспощадно сжег, мотивируя это «неумением передать верную интонацию». Своим истинным призванием он считал прозу, и в феврале 1912 дебютировал в журнале «Руф» («Der Ruf», «Призыв») прозаическим этюдом «Листок из дневника» («Tagebuchblatt»), где в нескольких строках выражал отчаяние писателя, отвергающего окружающий мир. Уже в этом наброске просматривается стремление автора к лаконизму и точности, проявившееся впоследствии и в его лирике.

В 1913 стихотворения К. появляются в антологиях современной лирики «Мистраль»* и «Пфорте», в журналах «Руф», «Меркер», «Анбрух», «Фриде». Материальное положение поэта оставалось, однако, очень тяжелым, и он, по его собственным словам, был «постоянно занят поиском меценатов», которых чаще всего находил в литературных кафе, главным образом, в «Кафе Сентраль» и расположенном поблизости кафе «Герренхоф», где в 1910-е постоянно встречались художники и литераторы Вены: Ф.Верфель*, К.Краус*, О.Пик*, Р.Музиль и др. По свидетельству очевидцев, атмосферу венских литературных кафе 1910–1918 невозможно представить себе без колоритной фигуры К., читавшего свои горькие обличительные стихи. Жестокие насмешки товарищей становились для него предметом лирического анализа: «Своей нищеты / Касаюсь я в разговоре, / Скажи: кто любуется мною? / Даже позор мой – услада для ваших страстей» (стихотворение «Вызывающий жалость», «Der Bemitleidete»). Жизнь и поэзия для К. теснейшим образом переплетены. Смерть, любовная страсть, одиночество, обман, нищета, ненависть, пьянство, сон и тоска – главные темы его лирики, всегда человечной. В его стихах «вечная мука» предстает обнаженной, лишенной каких бы то ни было словесных украшений: «Предельно лаконичные строфы Кржижановского – результат его жизненного опыта. Все пережитое им продолжает существовать между строк» (О.Пик).

Однако проблематика его лирики не ограничена только личными переживаниями. Он «препарирует» не просто отдельного человека (на собственном примере), но общество, мир, стоящий на пороге распада. Поэтические протоколы человеческого отчаяния, бессмысленного существования (стихотворения «Carmens delirans», «Разочарование», «Признание», «Индивидуалист»), ярко выраженные антибуржуазные настроения («Нищета», «Утро»), радикальность используемых выразительных средств («Вечер», «Меланхолия», «Phantasia desperans»), – все это делает К. одним из типичных и ярких представителей австрийского экспрессионизма.

К. скончался во время эпидемии гриппа от истощения в Венском госпитале для бедных. Его смерть произвела сильное впечатление на многих писателей и художников Вены. В журнале «Фриде» (06.12.1918) появилось анонимное стихотворение «Памяти Отфрида Кржижановского», призванное выразить общее чувство вины, охватившее после его смерти товарищей по кафе. Одно за другим публиковались воспоминания о нем Э.Дитрихштейна, А.Полгара, Ф.Блея. Позднее Ф.Верфель написал выразительный портрет поэта в романе «Барбара или Благочестие» («Barbara oder die Frömmigkeit», 1929), а Франц Бляй написал о нем в автобиографической книге «Рассказ об одной жизни», «Erzählung eines Lebens», 1930. Наследие К. опубликовано Ф.Ламплем в «Агатон-Альманахе» за 1945–1947.

Соч.: Unser täglich Gift. Leipzig, 1919; 8 Gedichte // Hirnwelten Funken. Literatur des Expressionismus in Wien. Salzburg, 1988.

Лит.: Blei E. Erzählung eines Lebens. Leipzig, 1930; Topolska L. Ein vergessener österreichischer Dichter: Zu Otfried Krzyzanowskis Leben und Werk // Österreich in Geschichte und Literatur 23 (1979). H. 6; Volmer H. «Diese Zeit ist nicht meine». Zu Leben und Werk des 1918 in Wien verhungerten Dichters Otfried Krzyzanowski // Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien; Köln; Weimar, 1994.

Е.Соколова

КРИК – одна из основных составляющих эстетической системы экспрессионизма, который всегда тяготел к предельной выразительности художественных средств и контрастным противопоставлениям. Если при этом для зрительного ряда характерно пристрастие к ослепительному свету или беспросветному мраку, к ярким, диссонирующим, «кричащим» краскам, к гиперболизированным, деформированным формам, то в звуковом ряду таким предельным выразительным средством становится крик. Важнейший в эстетике экспрессионизма принцип абстракции* находит свое выражение в крике как некоей универсальной, первичной, элементарной реакции на многообразные проявления бытия. Слово в крике дематериализуется до своей первичной формы – междометия, – предельно концентрируя свою чисто эмоциональную сущность. Чувство в экспрессионизме предшествует рассудку, познанию, вытесняет его и находит выход в алогичном, неартикулированном крике, одновременно бессмысленном и содержащем целый спектр душевных движений – страдание и гнев, ужас и восторг, отчаяние и надежду, возмущение и экстаз, протест против жестокого мира и чувство избавления. Сходные по своему «досознательному» свойству тенденции можно обнаружить и в других эстетических системах начала XX в. (ср.: «блаженное бессмысленное слово» у О.Мандельштама, «простое как мычание» у В.Маяковского*). Крик воспринимался как отчаянная попытка человеческого духа быть услышанным другими людьми, миром, Богом.

Первым и одним из ярчайших воплощений эстетики крика явилось произведение не словесного (звукового), а изобразительного (немого) искусства – картина (и гравюра) норвежского художника Э.Мунка* «Крик» (1893), созданная задолго до возникновения экспрессионизма, но ставшая программной для него. Композиционный центр картины изображает разверстый в крике отчаяния рот человека. Образ-символ Мунка отозвался позднее во множестве произведений экспрессионистской поэзии: «Рты разорваны криком» (И.Голль*); слова «крик», «кричать» варьируются с различными синонимами: «Орут кошачьим голосом дурным», «Из гроба выйдя, смрадный сброд завыл / И завизжал, хоть был бесовски весел» (Г.Гейм*); «Воспойте рыданьем, хрипом, судорогой ртов-жабр / Воскресенье», «[...] в небе вой» (П.Цех*). В постановках экспрессионистских драм (Г.Кайзера*, Э.Толлера* и др.) – преимущественно монолоичных – ключевые места монологов форсировались до крика. Герой убеждал не логическими доводами, а патетическими призывами, что особенно подчеркивалось в постановках Р.Вайхерта*. Драма приобретала характер «драмы крика».

Лит.: Schrei und Bekenntnis: Expressionistisches Theater / Hg. K.Otten. Darmstadt; Neuwied, 1977.

А.Мацевич

КРИ́СТЕНСЕН, ОГЕ ТОМ (Kristensen, Aage Tom, 04.08.1893, Лондон – 02.06.1974, Копенгаген) – датский поэт, прозаик и критик. Окончил Копенгагенский университет (1919). С экспрессионизмом связано раннее творчество К. начала 1920-х. Приобщению к экспрессионизму способствовало его знакомство в конце I мировой войны с книгой Х.Бара* «Экспрессионизм», в которой его привлекла мысль о «внутреннем» и «внешнем» зрении как основе соответственно классического (включая импрессионистическое) и современного, экспрессионистского искусства. В экспрессионизме К. привлекали связь искусства с жизнью, антиклассическая тенденция и разрыв с традиционными понятиями гармонии и красоты. Значительное влияние на К. оказал и радикальный журнал «Клинген» («Klingen», «Клинок», 1917–1920), знакомивший читателей с новыми явлениями в различных областях культуры, в частности, в литературе и особенно в живописи. Определяющую в изобразительном искусстве экспрессионизма роль визуального момента – глаза и зрения – К. стремился перенести и в поэзию.

Поэтические сборники «Мечты пирата» («Fribytterdrømme», 1920), «Чудеса» («Mirakler», 1922) и роман «Арабеска жизни» («Livets Arabesk», 1921) явились крупней-

шим вкладом в литературу датского экспрессионизма. Ключевой образ пирата в одноименном стихотворении первого сборника олицетворяет стремление к бунту и приключению. Его «мечты» отражают субъективное сознание лирического героя, преобразующее и окрашивающее впечатления и образы реального мира. Основные мотивы и тон стихов сборника – дионисийское, в духе Ницше, опьянение жизнью, культ красоты и свободной любви. Активное, оптимистическое мировосприятие К. отмечено влиянием «космизма» У.Уитмена и Й.В.Йенсена. Бунт против норм буржуазного бытия проявлялся, с одной стороны, в эротизме, с другой – в известной социальной направленности, отразившейся в картинах жизни Копенгагена, его пролетарских кварталов, обитатели которых обрисованы в романтических и экзотических тонах. Символика революционного преобразования всей системы жизненных ценностей воплощена в одном из центральных стихотворений сборника – «Атлантида» («Landet Atlantis»). Мифический остров символизирует современный хаотичный мир отживших ценностей, его гибель – неизбежная предпосылка для создания новой красоты «из резких контрастов». Впоследствии К. называл «Атлантиду» своим «самым коммунистическим» произведением.

Стиль экспрессионистской лирики К. отличает яркая живописность и динамика, сочетание контрастных красок в интенсивном движении, разнообразие ритмов и рифм, словесная игра и звукопись. В стихотворении «Шарманка» («Lirekassen», сборник «Чудеса») музыка городских «задворок» приводит поэтов в экстатическое восхищение своей простотой и непосредственностью. Внутреннее эмоциональное напряжение сочетается со строго выдержанной внешней структурой стиха и четкой композицией сборников.

Эта особенность сохраняется и в прозе К. В романе «Арабеска жизни» картины хаоса послевоенного Копенгагена, конфликт между верхами, живущими в обстановке материального изобилия и морального упадка, и обитателями трущоб изображены через призму восприятия главного героя – врача Йоргена Баумана. Он стремится к «плебеизации своей сущности», мечтает вырваться из пустоты и страха буржуазного существования и заполнить эту пустоту «эротикой, революциями, проносящимися мимо событиями», религией. Взгляд писателя на революцию здесь, в отличие от поэзии, пессимистичен; и буржуа, и восставшие пролетарии в равной мере душевно деморализованы. В финале восстание подавлено, мятущийся герой гибнет. В романе отсутствует психологическая разработка и детерминизм характеров. Действительность предстает в нем утрированной, искаженной субъективными впечатлениями и переживаниями, фантазиями и снами. Гротескная картина эпохи и послевоенного поколения, хаоса жизни была одновременно и выражением внутреннего мира писателя, действительность растворялась в лирической стихии.

В 1922, после поездки в Китай и Японию, завершился экспрессионистский период творчества К. Начиная со сборника стихов «Павлинье перо» («Paafuglefjeren», 1922), поэтический стиль К. упрощается, становится все более ясным, спокойным и в то же время более утонченным. Разрабатывая те же мотивы, что и в «Арабеске жизни», К. в романе «Другой» («En Anden», 1923) использовал метод психоанализа, погружаясь в детские и юношеские переживания героя, а в романе «Разрушение» («Hærværk», 1930), своем самом значительном произведении, отразившем настроения «потерянного поколения», прибег к технике «потока сознания» и создал широкую картину современной, в частности, копенгагенской, жизни. В 1930-е и последующие десятилетия все большее место в творчестве К., наряду с поэзией, занимала литературная критика. Оглядываясь назад, он резко отзывался об экспрессионизме, который характеризовал как легкомысленную «молодежную культуру» и проявление эстетизма, а в его представителях – поэтах Э.Бённелюкке*, Х.Х.Сеедорфе и др. – видел модных «шутов буржуазии» с «артистическим мировоззрением».

Лит.: Christensen H.J. En fribytters univers: om Tom Kristensens ekspressionistiske digte // Edda. 1969. Bd. 69, h. 6; Egebak N. Tom Kristensen. København, 1971; Breitenstein J. Tom Kristensens udvikling. København, 1978; Кристенсен С.М. Датская литература 1918–1952 годов. М., 1963.

А.Мацевич

КРЛЁЖА, МИРОСЛАВ (Krleza, Miroslav, 07.07.1893, Загреб, Австро-Венгрия – 29.12.1981, Загреб, Югославия) – хорватский поэт, прозаик, драматург, публицист. Родился в богатой чиновничьей семье. Классическую гимназию посещал в Загребе, затем (1908) перешел в кадетское военное училище, по окончании которого (1911) поступил в престижную военную академию «Лудовицеум» в Будапеште. В 1912–1913, в разгар Балканских войн, дважды нелегально приезжал в Сербию с намерением вступить добровольцем в сербские войска, однако полиция возвращала его в Австро-Венгрию, где во второй раз он был арестован, обвинен в государственной измене и дезертирстве и лишен офицерского чина. В I мировую войну служил рядовым в Галиции, в Карпатах, в Загребе. После окончания войны стал профессиональным литератором, в 1919 вступил в Коммунистическую партию. Издавал журналы: «Пламен» («Пламя», 1919, вместе с А.Цесарцем*); «Книжевна република» («Литературная республика», 1923–1927); «Данас» («Сегодня», 1934, вместе с М.Богдановичем); «Печат» («Печать», 1939–1941). В 1925 посетил СССР. Его эссе «Экскурсия в Россию» («Izlet u Rusiju», 1926) стало одним из первых в Европе объективных свидетельств о жизни СССР того времени. Во время II мировой войны, после основания фашистского Независимого государства Хорватии, был вместе со своим издателем С.Кончоком арестован, затем жил под полицейским надзором. Его произведения были запрещены и подлежали сожжению. С 1945 член редколлегии журнала «Република» («Республика»), с 1962 – член редколлегии журнала «Форум», с 1950 директор Югославского Лексикографского института (Загреб) и инициатор его многочисленных изданий, долгие годы был главным редактором Энциклопедии Югославии, занимал высокие посты в Союзе писателей Югославии, в Коммунистической партии Югославии.

К. – крупнейший хорватский писатель XX в., работавший в разных жанрах. С экспрессионизмом типологически соотносимо его раннее и межвоенное творчество. Сам К., под влиянием войны и русской революции 1917 ставший убежденным марксистом, на протяжении всей жизни подвергал экспрессионизм резкой критике: считал «идеалистически реакционным», «детищем французского импрессионизма с примесью подсознания и инстинктов», «абстракцией, как и прочие декадентские дериваты – дадаизм, кубизм, конструктивизм, имажинизм, футуризм», полагал, что главная теоретическая предпосылка экспрессионизма – «превратить вещь в тень вещи, сделать ее беспредметной», говорил об «экспрессионистском интермеццо» после великого и плодотворного импрессионистского периода. В то же время, характеризуя экспрессионизм, он признает за ним объективное культурно-историческое значение. В статье «О брожении в современной немецкой поэзии» («O nemirima današnje nemačke lirike», 1924) К. обнаруживает глубокое знакомство с ее «бродильным ферментом»: поэзией Т.Дойблера*, Э.Ласкер-Шюлер*, Г.Гейма*, Г.Тракля*, П.Цеха*, Й.Р.Бехера*, Г.Бенна*, Л.Леонхарда, В.Газенклевера* и других, стихи которых он обильно цитирует в собственных переводах. К. считает эту поэзию симптомом потерянности человека в искусственной и бездуховной жизни большого города, диагнозом безнадежного состояния больного общества и находит в ней три основные направления: «экстатически-очеловеченное», связанное с именем Рубинера*, политически активное, возглавляемое Бехером, и нигилистическое, главный представитель которого – Бенн. В позднем эссе «Экспрессионизм» (1953), где в основном прежние оценки повторяются, он связывает появление экспрессионизма с именами Кандинского* и Вальдена*. Мировоззрение К., основанное на классических и новейших западноевропейских философских

системах, ставящее во главу угла индивидуализм, анархическое бунтарство и бескомпромиссный гуманизм, заставляло его отвергать беспомощные и дилетантские, с его точки зрения, художественные программы и вместе с тем внимательно относиться к реальному художественному опыту поэтов авангарда.

Лирическое творчество К. тоже несло на себе отпечаток «экспрессионистичности», выявляло склонность к ниспровержению традиционных художественных норм, экспериментированию в области художественного языка, пафосно-экстатическому стилю выражения. Важнейшие сборники его поэзии: «Пан» (1917); «Три симфонии» (1917); «Стихи» (I, II – 1918, III – 1919); «Лирика» (1919); «Стихи» (1926); «Книга стихов» (1931); «Книга лирики» (1932); «Стихи во тьме» (1937). Созданная в военные годы лирика («Стихотворения», кн. 1–3, 1918–1919) отличалась резкой пацифистской направленностью. Протестующий вопль, утопические апелляции к совести не притупляли остроты социальных оценок К.: вместо романтических югославянско-объединительных идей ранней молодости он постепенно приходит к идеалам бесклассового общества, резко критикует не оправдавшую надежд действительность Объединенного королевства и восторженно приветствует русскую революцию 1917.

Сборники 1918–1919 с его собственных слов получили название «военной лирики». Это поэзия социального абсурда, беспросветного отчаяния, ужаса войны и апокалиптических видений, мстительного бунтарского упоения и крика о загубленной человеческой жизни. По убеждению К., культура потерпела поражение, военная катастрофа изобличила лживость, несостоятельность, лицемерие, призрачность современного общества («О Великое Безголовое Нечто, будь ты проклято вечно!» – «Великая пятница 1919», «Veliki petak godine 1919», пер. Л.Мартынова). Поэт прорицает вселенские пожары, «бешеные циклоны огня и крови», восстания масс с «огненными дождями», «кровавыми рассветами» и «красными сумерками». Краски его стихов ограничиваются красной (кровавой) и черной, метафорика натуралистична, образы аллегоричны, гротескны, ритмы «всеразрушительны». В своем революционно-анархическом утопизме К. связывает будущее человечества с приходом нового одухотворенного Человека, который отмечен «космическим клеймом звезд» и способного «всё победить». Позже, в эссе «Моя военная лирика» («Moja ratna lirika», 1953) он отмечал, что его ранняя поэзия писалась «в тени идеалистической системы Шопенгауэра», что она «беспомощна, пассивна, нигилистична» и все в ней «похоронное». Тем не менее, всеобъемлющий трагизм в восприятии действительности оставался присущ его художественному стилю на протяжении всей жизни.

Новаторство К. проявилось в драматургии не менее ярко, чем в поэзии: в отличие от других хорватских авангардистов (Я.Полич-Камов, У.Донадини*, Й.Кулунджич), лишь эпизодически обращавшихся к драме, К. создал свой театр с богатым репертуаром. Он включает в себя два цикла, первый из которых получил в критической литературе название «Легенды». В него входят пьесы: «Легенда» («Legenda», 1915), «Кралево» («Kraljevo», 1915), «Микеланджело Буонаротти» («Mikeljandjelo Buonarotti», 1918), «Христофор Колумб» («Kristofer Kolumbus», 1918) и др. В них нет строго скомпонованной фабулы и фиксированного количества персонажей. В центре каждой драмы стоит один так называемый «вечный» вопрос: в «Легенде» – это отношение «Бог – человек – дьявол», в «Микеланджело» – «гений и художественное творчество», в «Христофоре Колумбе» – противостояние лидера и аморфной, агрессивной массы, в «Кралево» – национальный хорватский вопрос, в «Адаме и Еве» – взаимоотношения мужчины и женщины и т.д. Постановка этих вопросов не предполагает их разрешения. Это экстатический, «распоясанный» театр, призванный освободить вещи и явления от психологической и эмпирической обусловленности, от оков рационализма и показать их «глазами духа» (по словам самого К.: «Факторы художественного творчества – не анализ и психология, но синтез и интуиция»).

Персонажи психологически не индивидуализированы, это некие функции, символические фигуры. Рядом с ними действуют «группы» и «массы»: людей, мертвецов, виселиц, привидений и т.д. Столь же естественно выглядят «птицы смерти», «черные псы», «кровожадные хищники», «хаотичные образы», «струи яркого света», «каскады звуков» и т.д., которые движутся в оргиастическом, ярмарочном ритме. Человек теряет здесь свое биологическое – социальное – национальное – интернациональное измерение и приобретает космическое – он предстает про́клятым существом по сути. Из всей этой фатальной круговерти выход может быть только один, символический, – «в белизну» («Галиция»).

Второй цикл включает драмы «В лагере» («U logoru», 1922), «Голгофа» («Golgota», 1922) и «Овчарка» («Vučjak», 1923), изданные в 1947 отдельной книгой «Три драмы» («Tri drame»). Все они посвящены войне, которая показана в них как закономерный итог падения конвенционального европейского сознания, как квинтэссенция буржуазных общественных отношений. Позже К. писал: «Все мои драмы того времени есть символические “пляски смерти”. Все это было поиском так называемой динамики драматического действия в ложном направлении – количественном». Эти ранние драмы представляли собой попытку выразить социальный и духовный мессианизм методами авангардного театра. И в дальнейшем драматургии К. остаются присущи острая социальная ирония, неприкрытое просветительское начало, всеобъемлюще пессимистический взгляд на человека. В драматическом цикле о Глембаях – «Господа Глембаи» («Gospoda Glembajevi», 1928), «В агонии» («U agoniji», 1928), «Леда» («Leda», 1958), описывается история упадка богатой загребской семьи в первые десятилетия XX в., ее эгоизм, аморализм, циничный гедонизм. Термин «глембаевщина» вошел в сербскохорватский язык для обозначения отчуждения целого общественного слоя от реальных нужд общества, его нежизнеспособности. В этих драмах трагический надрыв сочетается с комедийностью, которая возникает в ситуациях, особо оттеняющих несостоятельность Глембаев в критические моменты жизни.

Сборник новелл К. «Хорватский бог Марс» («Hrvatski bog Mars», 1922) принадлежит к числу самых беспощадных произведений хорватской литературы. В нем описываются судьбы хорватов-домобранов (то есть солдат регулярных частей, входивших в состав австро-венгерской армии). Гротеск создается из противоречия между натуралистическими описаниями повседневного военного быта и мятущегося, неспособного объять этот кошмар человеческого сознания. Герои тщетно ищут выхода из фатальных ситуаций и находят его разве что в самоубийстве («Смерть Франье Кадавера»), в отчаянном, бессмысленном упрямстве («Барак 5Б»), в мечтаниях и снах («Домобран Ямбрек»). Только в «Кралевской венгерской домобранской новелле» выход прозревается в ожидании прихода неких «великих работников, мракоборцев», которые «прокладывают новые светлые пути». В сборнике «Новеллы» (1924) К. анализирует судьбы интеллигентов, неудачников-индивидуалистов, описывает жизнь малых социумов и городов. С новеллами близко соотносится «Хорватская рапсодия» («Hrvatska rapsodija», 1918) – драматический отрывок, пример синтетического, переходного жанра. Действие развивается посредством диалогов, монологов, прозаического авторского комментария и стихов. Судьба нации символизирована в образе сошедшего с рельсов вагона, устремленного в никуда. Поэтика соединила в себе черты славянского языческого витализма, христианской мистики, мессианства. В дальнейшем К. написал четыре ставших знаменитыми романа – «Возвращение Филиппа Латиновича» («Povratak Filipa Latinovića», 1932), «Банкет в Блитве» («Banket u Blitvi», 1938–1939), «На грани рассудка» («Na rubu pameti») и «Знамена» («Zastave», 1967), своеобразные хроники европейской жизни XX века, которые выявили масштабность дарования и огромный интерес автора к социальным событиям и движениям своего времени.

Ранние журналы К. также несли на себе отпечаток бунтарски анархического миро-

воззрения и революционно-романтической патетики. В 1919 он вместе с А.Цесарцем предпринимает издание своего первого журнала «Пламен», который в условиях жарких послевоенных дебатов стал трибуной его политических и литературных взглядов. Их основа – представление о том, что «наш век означает перелом и перекресток земной истории», когда «должно сгореть все негативное в жизни, все противное жизненному прогрессу», и тем самым дать путь «новой жизни и новому искусству». В программной статье «Хорватская литературная ложь» («Hrvatska književna laž») К. отвергает царящий в литературе Хорватии регионализм и романтические югославянские тенденции и считает, вместе с Цесарцем, что «интегральное решение югославского вопроса может быть социалистическим». На вопрос «кто мы?» он отвечает столь же радикально: «мы» – молодая крестьянская нация, которая из разрухи исторических веков вступила на собственный путь освобождения и прогресса, стала «третьим компонентом» балканской цивилизации, которая в XX в. развивается вопреки давлению Запада и Востока. Энциклопедическая образованность и высокая полемическая культура позволяли К. затрагивать широкий круг проблем, его яростная публицистика сильно влияла на ход литературного развития страны. Другой его журнал, «Книжевна Република», выходивший в ситуации нелегального положения КПЮ как литературное приложение к политическим изданиям левой ориентации, включал огромное количество филососких, культурно-исторических и социальных публикаций, в особенности переводных. Сам К. продолжал высказываться не только по литературным вопросам, но также по вопросам медицины, права, музыки, истории, философии, изобразительного искусства. Позже многие его статьи вошли в состав книги «Европа сегодня» («Evropa danas», 1935).

Особенности политических и художественных взглядов К. позже заставили его порвать с движением «социальной литературы». Бескомпромиссная позиция К. по поводу высокого предназначения искусства и его полной свободы относительно других видов человеческой деятельности заставила его выступить против утилитаристских тенденций этого движения, ярко проявившихся в Хорватии в начале 1930-х. Разрыв с прежними соратниками побудил К. снова взяться за издание собственных журналов («Данас», 1934, и «Печат» 1939–1940). Знаменитая историческая поэма «Баллады Петрушки Керемпуха» («Balade Petrice Kerempuha», 1937) написана особым «народным» кайкавским наречием и посвящена народному восстанию XVI в. В условиях доминирования в литературе двух основных тенденций – социальной и ультранационалистической (клерикально-фашистской) – К. утверждает собственный взгляд на историю и литературу: народно-патриотический и антиклерикальный. В его творчестве проявились черты различных течений реализма (программным сторонником которого он себя считал), натурализма, символизма и экспрессионизма.

Соч.: Sabrana djela. Knj. 1–39. Zagreb, 1956–1972.

Лит.: Miroslav Krleža. Zagreb, 1963; Krležin zbornik. Zagreb, 1964; Vaupotić M. Hrvatska suvremena književnost. Zagreb, 1966; Flaker A. Književne poredbe. Zagreb, 1968; Republika [Krležin broj]. Zagreb, 1968. № 7; Kolo [Krležin broj]. Zagreb, 1968. № 7; Čolak T. Lirika Miroslava Krleže. Beograd, 1974; Vaupotić M. Siva boja smrti. Zagreb, 1974; Miroslav Krleža. Zagreb, 1975; Popović B. Tema Krležiana. Monografska rasprava. Zagreb, 1982; Vučetić S. Krležino književno djelo. Zagreb, 1983; Lauer A. Miroslav Krleža und der deutsche Expressionismus. Göttingen, 1984.

М.Карасева

КУБИН, АЛЬФРЕД (Kubin, Alfred, 10.04.1877, Лейтмериц, Австро-Венгрия, теперь Литомежице в Чехии – 20.08.1959, Цвикледт, верхняя Австрия) – австрийский художник и писатель. Вырос в состоятельной католической семье. После безуспешных попыток сделать из сына государственного служащего или военного отец выделил К. наследство, позволившее ему переехать в 1898 в Мюнхен и получить художественное образование. В 1902 – первая выставка картин в Берлине, в 1903 –

публикация первого альбома. Ранний стиль К.-художника – слияние элементов югендстиля с фантастическим визионерством, в котором обнаруживается «мятежная мощь пророческого видения» (П.Ф.Шмидт). К. много путешествовал (Вена, Прага, Париж, Италия, Балканы), но с 1906 и до конца жизни жил в собственном замке Цвикледт около Вернштейна на реке Инн. Среди друзей и близких знакомых К. – Э.Мунк*, П.Клее*, В.Кандинский*, Ф.Марк*, Г.Майринк*, Ф.Кафка*, Ф. фон Херцмановски-Орландо. В 1909 К. принимал участие в создании «Нового объединения художников Мюнхена», его работы были представлены на выставке группы «Новое искусство» (1909, Вена, салон Писко), носившей отчетливо экспрессионистский характер, хотя сам термин «экспрессионизм» тогда еще не применялся. В 1911 К. вступает в группу «Дер блауэ райтер»*, участвует в ее выставках.

Начав с предвосхищения сюрреалистической манеры в картинах «Муравьиная дорога» («Ameisenstrasse», 1900) и «Человек» («Der Mensch», 1902), отразив социально-критические и антимилитаристские тенденции времени в картинах «Война» («Der Krieg», 1903) и «Предчувствие» («Die Ahnung», 1906), К. в целом бесспорнее всего вписывается в экспрессионизм. Апокалиптическое мироощущение, визионерское предчувствие грядущих войн и социальных потрясений, изображаемых им как природно-космические катастрофы, приоритет духовного видения сущности перед его обманчивой внешней видимостью отчетливо выразились в графических сериях «На обочине жизни» («Am Rande des Lebens», 1921), «Святочная ночь» («Rauhnacht», 1925), «Новый танец смерти» («Ein neuer Totentanz», 1947) и др., а также в многочисленных иллюстрациях к литературным произведениям (в том числе и собственным). Как иллюстратор мировой литературной классики (Э.Т.А.Гофман, Вольтер, Э.А.По, Ф.М.Достоевский, Жан Поль, А. фон Арним, В.Гауф, Ж. де Нерваль, О. де Бальзак, Г.Мейринк, Г.Х.Андерсен, А.Стриндберг*, Т.Манн – всего он проиллюстрировал более ста произведений) он обнаружил способности конгениального прочтения художественного произведения, при котором фантазия художника выходит за пределы самого текста – так же, как экспрессионист выходит за пределы непосредственного зрительного видения мира, подключая собственное визионерское зрение. Его сравнивали с такими художниками, как И.Босх, Ж.Калло, Ф.Гойя, И.Г.Фюсли, активно использовавшими в своем творчестве фантастические сюжеты и образы. В 1933 К. был заклеймен в Германии как «выродившийся художник», в 1937 63 его картины были конфискованы национал-социалистами.

В паузах между занятиями живописью К. писал художественную прозу и воспоминания, но не придавал своему писательству особого значения, всегда считая для себя приоритетным занятие живописью. Особое место в истории немецкоязычной литературы приобрел его первый роман «Другая сторона» («Die andere Seite», 1909), который некоторые исследователи называют «ключевым произведением современной литературы» (Й.Кирмайер-Дебре). Этот «фантастический роман» был написан за три месяца, еще месяц К. употребил на создание пятидесяти иллюстраций, которые считал наиболее важной частью произведения, рассматривая текст всего лишь как «рамочную конструкцию в романной форме, выполняющую функцию комментария к рисункам». Эту книгу можно рассматривать в русле нескольких жанровых традиций: роман путешествия, роман воспитания, философский роман, антиутопия, роман-метафора, роман абсурда, роман-апокалипсис. Не меньшую сложность представляет анализ стиля романа, широта палитры которого простирается от сухого и протокольно точного журналистского репортажа до экспрессивно разорванного, эмоционально перенасыщенного потока впечатлений героя, находящегося на грани умопомешательства (он пишет свои записки после нескольких лет пребывания в психолечебнице). Чередование ракурсов и интонаций повествования подчеркивает субъективность мировосприятия человека, зависимость его суждений и взглядов на мир от изменяющихся эмоционально-психических

состояний. Автор демонстрирует в романе различные ступени субъективизации мировосприятия, как зависящие, так и не зависящие от героя. В «царстве грез и сновидений» герой сталкивается с «другой стороной»: название романа соотносится и с реальной действительностью, и с человеческой психикой, и автора интересует прежде всего их неразрывная связь и взаимозависимость. В романе два центра, внешний и внутренний. Внешний – это Клаус Патера (по сюжету – бывший одноклассник героя-повествователя, сказочно разбогатевший и создавший силой своего воображения вблизи Тянь-Шаня утопическое «царство грез и сновидений» со столицей Жемчужина, которое он населяет «антипрогрессистами» со всех концов света. Внутренний центр романа – сознание героя, который по мере «снижения» в глубины бессознательного, где связываются воедино все нити жизни и открываются конечные загадки человеческого бытия, обретает способности ясновидения, прозревает: тайна замысла Патеры становится для него ключом для раскрытия тайны мироздания. К. искусно выстраивает «роман воспитания» своего героя на пути преодоления рационально-прогрессистской модели цивилизации. Раскрепощение психики происходит у героя благодаря неукоснительно антипрогрессистскому жизнеустройству в Жемчужине; мощному гипнотическому воздействию Патеры (от лат. pater – отец и patera – жертвенная чаша; в контексте романа это скорее «Бог-отец»), пробуждению бессознательного в психике героя, высвобождению могучей силы воображения, возрастающей по мере того, как герой опускается в глубины бессознательного. Оба движущих центра романа постепенно сближаются: творение постигло тайну творца и приняло предложенные им правила игры. За понимание этой тайны герою пришлось расплатиться утратой рассудка – пускай даже сам герой и утверждает, что его умопомешательство было временным.

К., испытавший влияние А.Шопенгауэра, Ф.Ницше, буддизма (разделив это увлечение со своим другом Г.Майринком*), а также идей З.Фрейда (в особенности «Толкование сновидений», 1900), К.Г.Юнга (учение об архетипах и коллективном бессознательном) и разнообразной мистической литературы, разработал в романе «Другая сторона» приемы и принципы изображения, которые затем активно использовались художниками и писателями разных направлений: Ф.Кафкой* в «Процессе» и в «Замке» (описание попыток героя пробиться сквозь бюрократические препоны в замке Патеры), некоторыми сюрреалистами и дадаистами (особенно в главе «Смятение сна» во второй части романа), магическими реалистами* (роман Х.Казака «Город за рекой», 1947) и современными писателями (например, сюжет исчезновений города Томы в романе современного австрийского писателя К.Рансмайера «Последний мир», 1988). Современные исследователи обнаруживают в третьей части романа («Крушение царства грез и сновидений») экспрессионистскую параллель к романам Т.Манна («Волшебная гора») и Р.Музиля («Человек без свойств»), показавшим иными художественными средствами кризис буржуазного общества и его религиозно-гуманистических ценностей.

В наиболее сконцентрированной форме экспрессионистские черты проявились в третьей части романа, которая по апокалиптическому визионерству, деформации предметной реальности, а также эмоционально-субъективному монтажу картин и событий предваряет живопись и литературу экспрессионизма. Но в целом роман «Другая сторона» К. не укладывается полностью ни в одно из литературных течений XX в.: будучи авангардистом по форме и приемам, разделяя с экспрессионистами критику современной буржуазной цивилизации и не веря в ее прогрессивное развитие, К., тем не менее, был далек от социальной или общественной ангажированности. Основу его творческой позиции составляли пессимистический фатализм, социальный нигилизм и нравственный стоицизм. В 1973 немецкий режиссер Йоханнес Шааф снял по роману «Другая сторона» кинофильм «Город сновидений» («Traumstadt»), который способствовал возобновлению широкого интереса к творчеству К.

Соч.: Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. München, 1909; Sansara. Ein Cyklus ohne Ende. München, 1911; Ein Totentanz. München, 1918; Die Blätter mit dem Tod. Berlin, 1919; Wilde Tiere. München, 1920; Der Guckkasten. Berlin, 1920; Die Planeten. Leipzig, 1943; Ein neuer Totentanz. München, 1947; Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa. München, 1973; Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Zeichnungen. München, 1977.

Лит.: Alfred Kubin – Leben, Werk, Wirkung / Hg. K.Otten und P.Raabe. Hamburg, 1962; Bisanz H. Alfred Kubin. Zeichner, Schriftsteller. Philosoph. München, 1977; Lippuner H. A.Kubins Roman «Die andere Seite». Berlin; München, 1977; Breicha O. (Hg.) Alfred Kubin. Weltgeflecht. Ein Kubin-Kompendium. Schriften und Bilder zu Leben und Werk. München, 1978; Brandstetter G. Das Verhältnis von Traum und Phantastik in Alfred Kubins Roman «Die andere Seite» // Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt, 1980; Синий всадник / Перевод, комментарии и статьи З.Пышновской. М., 1996; Гугнин А. Роман Альфреда Кубина «Другая сторона» (1909) и истоки модернизации немецкоязычной прозы в XX веке // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск второй. М., 1997.

А.Гугнин

КУБИ́ЦКИЙ, СТАНИСЛАВ (Kubicki, Stanisław, 07.11.1889, Цигенхайн под Касселем, Германия – 1942, точная дата неизвестна, Берлин, Германия) – польский художник, поэт, публицист. Писал по-польски и по-немецки. Родился в семье инженера. В 1908–1911 изучал архитектуру в берлинском Политехническом институте, философию и естественные науки в Берлинском университете, в 1911–1914 – живопись в Прусской Академии искусств. В студенческие годы – член польских социалистических организаций, тайного «Общества Томаша Зана» («Towarzystwo Tomasza Zana») и «Национальной группы» («Grupa narodowa»), сотрудничавших с немецкими социал-демократами и «Союзом Спартака». Вместе с женой, художницей Маргаритой Шустер, принадлежал к антибуржуазной коммуне радикальных художников и поэтов. Придерживался революционных убеждений, разделял теорию Р.Люксембург об «автоматическом крахе капитализма» в результате грядущего стихийного бунта пролетариата.

В 1914 был призван в германскую армию, ранен на Восточном фронте. В 1917–1921 жил в Польше, деятельно участвуя в экспрессионистском движении. Сотрудник журнала «Здруй»*, член-основатель группы «Бунт»*. С 1919 сотрудничал с журналом «Акцион»*. С 1922 снова в Германии. Член-основатель берлинской группы революционных художников «Коммуна» (1922) и «Группы прогрессивных художников» (1924–1930), участник интернациональных акций левого авангарда. В 1929–1933 сотрудник кёльнского журнала «A bis Z». В 1934 возвратился в Польшу. Жил в Познани, занимаясь литературной работой. Рисунки, живописные работы, гравюры К. – это в основном портреты и символические композиции, в которых предметная среда сильно деформирована, упрощена, подчинена динамике векторных напряжений. Публицистика и поэзия К. носят выраженный анархо-утопический характер. Большая часть его литературно-художественного наследия утрачена. После начала II мировой войны жил в Варшаве, участвовал в Сопротивлении. В 1941 был арестован, этапирован в Берлин, казнен.

Соч.: Poezje. Poznań, 1939; Gedichte / Wiersze 1918–1921. Berlin, 2003; [Wiersze] // Kunstmann H. Berüchrungspunkte wechselbbeziehungen deutscher und slavischer literatur. Köln; Wien, 1978.

Лит.: Zdrój. 1919. № 1; Głuchowska L. S.Kubicki. Poznań, 2002; Głuchowska L. R.Loewig, S.Kubicki: Wyspy człowieczeństwa. Berlin, 2003.

А.Базилевский

КУ́БИШТА, БОГУМИЛ (Kubišta, Bohumil, 21.08.1884, Влчковице у Градце Кралове, Австро-Венгрия – 27.11.1918, Прага, Чехословакия) – чешский живописец, график, теоретик искусства. Родился в крестьянской семье. В 1903–1904 учился в пражском Художественно-промышленном училище, в 1904–1905 – в Академии изобразительных искусств (Прага), в 1906–1907 – во Флоренции в Институте изящных искусств. В 1907–1908 участвовал в выставках чешской группы «Осма» («Osma», «Восьмерка»). Во время поездок в Париж (1909–1910) изучал творчество Пуссена,

Эль Греко, Ван Гога*, Сезанна, Пикассо. Был членом немецкой группы «Брюкке»*. Углублял знания в области новейшей философии, в естественных науках, оптике, увлекался математикой. В 1913 в чине офицера был призван в армию, служил до окончания I мировой войны. После возвращения в 1918 в Прагу, не имея иных средств к существованию, снова поступил на военную службу, вскоре умер во время эпидемии гриппа.

В первых своих живописных работах «Баржи» («Pískařské lodě», 1905–1906) и «На сельской площади» («Na návsi») – К. отдал дань импрессионизму, но в последующих картинах ощущается влияние Ван Гога («Интерьер», «Interiér», 1908; «У нас во дворе», «U nás na dvoře»; «Летний день», «Letní den»; «Деревья летом», «Stromy v létě»; «На прогулке в Ригеровских садах», «Na promenádě v Riegrových sadech», 1908), отчасти Мунка* («Фабрика», «Továrna», 1908). С позиций художника-экспрессиониста он развивает и углубляет понимание цвета как автономного средства выразительности. Использование возможностей цвета для передачи напряженности человеческих чувств и душевных состояний становится доминантой его творчества. Однако знакомство с французским кубизмом и интерес к математике способствовали обращению художника к кубистической манере («Курильщик», «Kuřák», 1910; «Каменоломня», «Lom», 1910), хотя в целом его палитра богаче. Для К. характерна пластичная, тонально-моделированная форма; в статье «О духовном фундаменте современной эпохи» («O duchovním podkladu moderní doby», 1909) он формулирует требование «углубленной духовности формы и содержания».

Чувство отчаяния, которое не раз подводило К. к мысли об уходе из жизни, передается в его исповедальных автопортретах, приобретающих трагическое звучание из-за насыщенности сгущенной «чернотой» – «Синий автопортрет» («Modrý autoportrét», 1909); «Автопортрет в плаще» («Vlastní podobizna v haveloku», 1908). Таким же настроением проникнута и бóльшая часть натюрмортов 1910-х. Вера в мистические свойства красок и их способность психического воздействия рождает тревожную колористику картин «Пассажиры третьего класса» («Cestující třetí třídy», 1908) и «Игрок» («Hráč», 1909); композиций на религиозные темы – «Голгофа» («Křížová cesta»); «Воскресение Лазаря» («Vzkříšení Lazara»); «Святой Себастьян» («Svatý Šebestián», 1912). Трагически экспрессивны картины 1912 «Поцелуй смерти» («Polibek smrti»); «Повесившийся» («Oběšený»), «Убийство» («Vražda»), «Гипнотизер» («Hipnotizér»).

Начало 1910-х отмечено стремлением К. синтезировать опыт современного искусства с традициями классицизма. Он обращается, в частности, к творчеству Пуссена, картину которого «Орфей и Эвридика» копировал еще в Париже. Под его воздействием в творчестве К. усиливаются черты монументальности, наметившиеся еще раньше в картинах 1911 «Весна» («Jaro»), «Купание женщин» («Koupání žen»), «Суд Париса» («Paridův soud»), «Купание мужчин» («Koupání mužů»).

Творчество К. характеризуют его слова, сказанные о Сезанне: «...Всему анархическому и случайному он противопоставил требование высшей степени выразительности, цельности и единства и тем самым осуществил переход от импрессии к экспрессии».

Лит.: Kubišta Fr. Bohumil Kubišta. Brno, 1940; Hlavaček L. Životní drama Bohumila Kubišty. Praha, 1968; Pomajzlová A. Úloha barvy: Kupka a Kubišta v roce 1909 // Expresionismus a české umění. 1905–1927. Praha, 1994.

Р. Филипчикова

КУЗМИ́Н, МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ (18[06].10.1872, Ярославль – 03.03. 1936, Ленинград) – русский поэт, прозаик, переводчик, композитор. Происходил из дворянской семьи, получил образование в С.-Петербургской консерватории (1891–1894), начал печататься в 1905. Первую книгу стихов «Сети» (1908) приветствовали символисты, прежде всего, в кругу Вяч. Иванова, где поддерживалось тяготение К. к духовному и культурному синтетизму. Но

мистическому «жизнестроительству» символистов К. противопоставлял, по словам Н.Гумилева, поэзию своей души, своеобразной и тонкой, но не сильной, «дух мелочей, прелестных и воздушных...». К. критиковал акмеизм за цеховую нетерпимость, окостенение, тогда как «поэзия – вскрытие тайны и последняя пленительность». Знаток и ценитель современной культуры, он видел ее обновление в футуризме и экспрессионизме. Будучи в Италии, он сообщал читателям журнала «Аполлон» (1910, № 9) о первых выступлениях футуристов, отмечая необходимость синтеза крайностей: «Прошлое без будущего мертво и не действенно, будущее же без прошлого беспочвенно, гадательно и малоубедительно». Вместе с Бурлюком, «отцом русского футуризма», К. участвовал в альманахе «Дер блауэ райтер»*, где было напечатано его стихотворение из «Венка весен» («Нам рожденье и кончину – все дает Владыка неба...») в переводе на немецкий язык В.Кандинского*.

Если раннее творчество К. характеризовали стилизация, эротизм и кларизм (предложенный им вариант акмеизма), то с конца 1910-х в его произведениях усложняется синтаксис, меняется лексика, образность. В книгах «Вожатый» (1918), «Эхо» (1921) Э.Голлербах видел близость К. к В.Маяковскому*, В.Хлебникову* и даже имажинистам. Так, в оде «Враждебное море» (1917), посвященной Маяковскому, «тяжелая от мяса фантазия / медленно, как пищеварение, грезит о вечной народов битве...» и «посинелый язык [...] лижет слова на столбах опрокинутого, потонувшего, почти уже безымянного тропа». Кантата «Св. Георгий» (из книги «Нездешние вечера», 1921) состоит из цепи развернутых метафор, в которых овеществляются понятия добра и зла, неба и бездны. Спасение героини происходит в момент наивысшего напряжения, когда «пасти вихрь свистный / близкой спицей / колет ухо»: «Тромбово, тромбово / тарабанит копытом конь... Стрел / лёт – / глаз / взгляд. / Радугой реет радостный рай...». Схожие с приемами словообразования, звукописи, строфики Маяковского, устремления К. к синтезу разных путей обновления русского стиха нашли новый импульс в экспрессионизме.

Он впервые сформулировал свой подход к нему в рецензии на книгу А.Радловой «Крылатый гость» (1922): «Искусство – эмоционально и веще». Свой вариант экспрессионизма он назвал эмоционализмом. Побудительным мотивом к творчеству он считал «активную, неотвлеченную любовь», методом – путь от частного и неповторимого к общему. Экспрессионизм в трактовке К. был явлением общечеловеческим, болезненной, но необходимой реакцией на позитивизм: «В литературе победоносное шествие позитивизма имело уже стычки с символизмом, поразив его акмеизмом, новоклассицизмом, кубизмом, конструктивизмом и просто формализмом, оно снова изнемогает от широкой волной разлившегося экспрессионизма». Особое значение приобрел его взгляд на немецкий кинематограф, «кинофицировавший», по словам С.Радлова, литературу. В сборнике стихов «Новый Гуль» (1924) К. синхронно развертывал культурный и биографический миф, подобно монтажному строю киноленты: «Американец юный Гуль / убит был доктором Мабузо...» В игре К.Фейдта* и П.Рихтера он увидел воплощение той сверхвыразительности, какую искал в слове, и кроме того, их сходство с близкими ему людьми, «признаки души и бессмертия». Соотношению немецкого экспрессионизма и эмоционализма К. посвятил, помимо «Декларации эмоционализма» (1923), несколько статей.

Но, чуждый теорий и проблемности, он в большей степени отразил итоги своей эволюции от кларизма к эмоционализму непосредственно в книгах «Параболы: Стихотворения 1921–1922» (1923), «Форель разбивает лед: Стихи 1925–1928» (1929). В этих сборниках «голос зрелой души» затемняется мифологическими аллюзиями, в сомнамбулически-бессознательном состоянии, в творческом экстазе поэт выбрасывает не слова, а новые сочетания звуков. Свой «взволненный стих» и «безумные параболы» образов он направляет на новые для себя темы – жизнь социальных низов, повседневное на-

силие и дегуманизация общества. Поэт устанавливает «косые соответствия» между фактом реальности и его мистическим отражением в искусстве. Таков случай с гибелью балерины Лидии Ивановой («Панорама с выносками») или цикл «Лазарь», в сюжете которого через библейскую легенду проступали черты криминальных завсегдатаев берлинского кабаре начала 1920-х, К. указывал, что толчком к созданию книги «Форель разбивает лед» послужил роман Г.Майринка «Ангел западного окна» («Der Engel vom westlichen Fenster», 1927). Кроме того, в стихах этого периода воплотился разнообразный опыт выступлений эмоционалистов, участие в постановках экспрессионистских пьес, в частности, «Эугена Несчастного» Э.Толлера* (Пг., 1923), музыку для которой написал К., его переводческой практики (в том числе зонги из «Трехгрошовой оперы» Б.Брехта*). Однако в 1920-е современники в основном отрицательно относились к творчеству К., видя в нем лишь «любопытный памятник отмершей культуры» (В.Друзин). Он ощущал свою отъединенность от официальной литературы: «Покуда экспрессионисты и коммунисты – заодно, но не следует забывать, что экспрессионисты против позитивизма XX века вообще [...]. Два лагеря». Творчество К. рассматривалось как некий анахронизм, и лишь молодые обэриуты (Д.Хармс, А.Введенский, Н.Заболоцкий и др.) восприняли его уникальный опыт. В 1930-е, лишенный работы и близких людей, он умер в одиночестве и нищете.

Соч.: Собрание стихотворений. Т. 1–3. Мюнхен, 1977–1978; Проза. Т. 1–12. Berkeley, 1984–2000; Театр. Т. 1–4 (В 2 кн.). Oakland, 1994; Дневник 1934 года. СПб., 1998; Стихотворения. СПб., 2000; Проза и эссеистика: В 3 т. М., 1999–2000; Дневник 1905–1907. СПб., 2000.

Лит.: Никольская Т. Эмоционалисты // Russian literature. 1986. № XX; М.Кузмин и русская культура XX в. М., 1990; Ратгауз М. Кузмин-кинозритель // Киноведческие записки. 1992. № 13; Богомолов Н., Малмстад Д. Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М., 1995; Cheron J. Kuzmin and Oberiuty; Kuzmin's «Forel Razbivaet Led»: The Austrian Connection // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 12. 1983; Belentschikow V. Russland und die deutschen Expressionisten. 1910–1925. Bd. 1. Frankfurt a. M., 1993.

В.Терёхина

КУЛЬКА, ГЕОРГ (Kulka, Georg, 05.06. 1897, Вайдлингау – 29.04.1929, Вена) – австрийский поэт. Сын коммерсанта венгерско-еврейского происхождения. Учился в гимназии в Вене (1908–1916), был призван в армию, с фронта вернулся офицером запаса. Изучал в Венском университете философию (1918–1922), защитил диссертацию об идеях бессмертия у Жан Поля, ставшего для К. примером для подражания. С 1920 работал в издательстве «Э. Штрахе» в Вене, затем в издательстве «Кипенхойер» в Потсдаме. После смерти отца недолгое время возглавлял его фирму по продаже зерна в Вене. Печататься начал в годы I мировой войны в журнале «Акцион»*, позднее стал широко известен благодаря публикациям в журнале В.Пшигоде «Дихтунг»*.

Первый сборник стихов К. «Сводный брат. Зарисовка и лирика» («Der Stiefbruder. Aufzeichnung und Lyrik», 1920) стал причиной обвинения К. в плагиате со стороны К.Крауса* (журнал «Факел» / «Die Fackel», 1920/1921, № 546–550, 552–553). К. ответил на обвинения вместе с В.Пшигоде, к ним присоединился позднее А.Эренштейн*. Эта скандальная журнальная полемика продолжительное время стояла в центре литературной жизни Австрии, в определенной степени заслонила значимость поэтического голоса К. Его творческое наследие невелико, однако своеобразно и позволяет рассматривать его в едином контексте с мастерами, установившими новый поэтический и эстетический канон первой четверти XX в. Поэтика К. близка одновременно Г.Траклю*, Э.Ласкер-Шюлер* и А.Штрамму* и сочетает в себе «радикальное формальное новаторство с пафосом столь же радикальных религиозных и гуманистических идей» (Х.Казак, Х.Кройцер). В центре его поэзии – человек как «сводный брат Бога», достойный «бесконечного будущего» в государстве «смеющегося мира» (стихотворение «Будапешт, 1 мая 1919»). В «кровавом сегодня» он, тем не менее, до конца остает-

ся на позициях идеализма и утопизма, продолжая утверждать, что «человек добр». Поэтический язык К. построен на неожиданных комбинациях слов, синтаксических ходов, он изобретает «новые слова», составляя их из лексем, принадлежащих к далеким ассоциативным сферам, меняя их принадлежность к частям речи; из обиходных понятий создает путем нестандартных комбинаций метафоры типа «падение вверх», «солнца ночи» и т.д. Нередко его поэтические тексты сотканы из формально деформированных фрагментов или представляют собой отдельные слова-предложения, разделенные точкой. В этом поэтическом произволе возникают наполненные ассоциациями контексты с завуалированным, но все же без труда прочитывающимся смыслом, и формальный хаос обращается в некую гармонию. Умение К. извлекать новое эстетическое качество из периферийной семантики слов и их неожиданного сочетания стало по-настоящему понятно лишь в 1960-х, когда оно привлекло внимание современных исследователей в области теории текста и эстетиков, изучающих механизмы «порождения и программирования красивого» (М.Бензе). Издатель антологии австрийской экспрессионистской поэзии «Ботшафт»* (1920) Э.А.Райнхардт выбрал из творчества К. девять стихотворений с типичной экспрессионистской тематикой, но они не в полной мере отражают вклад поэта в радикальную смену поэтической парадигмы искусства рубежа веков. Общая атмосфера политического разочарования, творческая невостребованность, смерть ближайшего друга В.Пшигоде стали главной причиной самоубийства К.

Лит.: Kulka G. Aufzeichnung und Lyrik // Vergessene Autoren der Moderne XI. Siegen, 1985.

Н.Пестова

«КУРТ-ВОЛЬФ-ФЕРЛА́Г» [«КВФ»] («Kurt-Wolff-Verlag», [«KWV»]) – издательство, отделившееся (1913) во главе с К.Вольфом* от лейпцигского издательского дома Э.Ровольта (совладельцем которого был К.Вольф) и ставшее самостоятельным (с осени 1919 находилось в Мюнхене). Активная деятельность «КВФ» продолжалась до 1929 и совмещалась с деятельностью нескольких дочерних предприятий («Карл Краус», «Karl Kraus», 1916; «Ферлаг дер Вайсен бюхер», «Verlag der Weissen Bücher», «Издательство Белых книг», 1917; «Дер нойе Гайст Ферлаг», «Der Neue Geist Verlag», «Издательство Новое сознание», 1917; «Гиперион-ферлаг», «Der Hyperion-Verlag», «Издательство "Гиперион"», 1917; «Ди Пантеон Каза Эдитрайс С.А., Флоренц», «Die Pantheon Casa Editrice S.A., Florenz», «Издательский дом Пантеон, С.А., Флоренция, 1924), которые специализировались на актуальных проблемах политики, изобразительного искусства, философии и т.д., что позволило К.Вольфу сосредоточить мощности «КВФ», в основном, на творчестве экспрессионистов. Первый же шаг издательства – поэтический ежегодник «Аркадия»* (1913) – продемонстрировал широту его намерений, которая была подтверждена в первом альманахе «КВФ» «Пестрая книга» («Das Bunte Buch», 1914).

Программа издательства была ориентирована на творчество молодых литераторов, причем не ограничивалась Германией. Вольф сыграл выдающуюся роль инициатора, мецената и финансового директора; литературный успех раннего экспрессионизма во многом обязан его предпринимательскому таланту, материальная база «КВФ» быстро упрочилась. За 1910–1913 было издано 153 наименования книг (см. перечень в «Пестрой книге»), больше, чем в солидном и авторитетном издательстве «З.Фишер-ферлаг» («S.Fischer-Verlag»). При отсутствии постоянных заказчиков и ориентации на неизвестных авторов такой рост свидетельствовал о готовности издателя идти на риск (насчет состояния Вольфа ходило много легенд, но сам он утверждал, что начал дело «с 15 марками в кармане»). С весны 1914 Вольф назначил своим заместителем «гения по рекламе и продаже» Г.Г.Майера, который, несмотря на инфляцию военного времени, проводил политику интенсивных вложений в рекламу. Другие издательства этого не делали, что существенно сказывалось

на темпах распродажи. Молодые авторы предпочитали печататься в «КВФ», что объяснялось неординарной личностью издателя и его взглядами на права автора («Творческий человек не должен становиться предметом торга»). Вольф был крайне щепетилен в вопросах авторского права и взаимоотношений с другими издательствами, никогда не вторгаясь в их владения. В то же время он мог пойти навстречу капризам авторов, которых ценил и считал необходимым популяризировать.

Самыми ранними авторами «КВФ» были Ф.Кафка* (1912), М.Брод*, Ф.Верфель* и В.Газенклевер* (все 1913), однако их издание Вольф не считал своей заслугой, в отличие от стихов Г.Тракля*, на которые он натолкнулся в журнале «Бреннер»* и без промедления опубликовал их (Г.Тракль. «Стихотворения», «Gedichte», 1913; «Себастьян во сне», «Sebastian im Traum», 1914). Начиная с 1912, у «КВФ» не было необходимости искать новых авторов, очевидный успех предприятия притягивал к нему литераторов. Количество публикаций только «КВФ» (без дочерних издательств) с 1913 по 1929 составило 675 наименований (а вместе с ними – 929).

Несмотря на популярность среди писателей самых разных творческих ориентаций, издательство сохраняло свой четкий профиль, явное предпочтение при отборе книг отдавалось писателям-экспрессионистам. История взлета и популярности экспрессионизма прочно связана с книжной серией «Судный день»* («Der Jüngste Tag»), которую «КВФ» начало печатать в 1913. Идентификацию издательства и личности издателя с определенным литературным движением следует рассматривать как нечто новое в издательском деле. Известно однако, что сам Вольф всячески открещивался от «ненавистной славы быть издателем экспрессионистов», поскольку, по его мнению, «действительно большие поэты и писатели, которых я имел честь издавать, не имели ничего общего с так называемым экспрессионизмом, даже если литературная история классифицирует их как таковых. Их имена: Кафка, Гейм*, Тракль, Штадлер*, Верфель, Бласс*, Штернгейм*, Шикеле*, Генрих Манн*, Карл Краус...».

С 1922 «КВФ» сосредоточивает усилия на книгах по современному искусству. Склонность к серийным публикациям привела к появлению нового типа книги – альбома по искусству большого формата с вставными иллюстрациями (например, шеститомная серия «Немецкая скульптура», 1924–1926).

Ключевым для понимания деятельности «КВФ» является понятие «новый». Каталог изданной к 1917 литературы («Almanach KWV», «Альманах КВФ», 1917) зафиксировал эту стабильную ориентацию на новаторство в разных книжных сериях: «Новый роман» («Der Neue Roman»), «Новые рассказы» («Neue Geschichtenbücher»), «Судный день. Собрание новой поэзии» («Der Jüngste Tag. Sammlung neuer Dichtung»), «Новая лирика» («Die neue Lyrik»), «Новая драма» («Neue Dramen»), позже вышла серия «Новая графика» («Die Neue Graphik»). Как только Вольф вынужден был констатировать, что «большая часть продукции не реализуется из-за полной перемены вкуса публики», он начал сворачивать свою деятельность и летом 1930 последовательно ликвидировал все свои издательства.

Соч.: Credo // Autoren, Bücher, Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers. Mit einem Anhang: Lebensdaten und eine Bibliographie. Bücher in den Verlagen Kurt Wolffs. Berlin, 1965.

Лит.: Zeller B. Der Verleger Kurt Wolff // Kurt Wolff. Briefwechsel eines Verlegers 1911–1963. Frankfurt a. M., 1966; Goebel W. Der Kurt Wolff Verlag: 1913–1930. Expressionismus als verlegerische Aufgabe. Mit einer Bibliographie des Kurt Wolff Verlages und der ihm angeschlossenen Unternehmen 1910–1930. Frankfurt a. M., 1977; Bauer W.M. Literarische Avantgarde als Ware. Kurt Wolff als Verleger der österreichischen Dichtung // Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart: 1880–1980. Bd. 4, II. Graz, 1989.

Н.Пестова

Л

ЛА́ГЕРКВИСТ, ПЕР ФАБИАН (Lagerkvist, Pär Fabian, 23.05.1891, Векшё – 11.07. 1974, Стокгольм) – шведский прозаик, поэт, драматург, эссеист. Лауреат Нобелевской премии (1951). В гимназические годы под влиянием теории Дарвина и произведений Стриндберга* увлекся социализмом. В 1910–1916 сотрудничал в левых и социалистических молодежных газетах и журналах: «Фрам» («Fram», «Вперед»), «Стормклockан» («Stormklockan», «Набат») и «Бранд» («Brand», «Пожар»), публикуя в них «красные», несамостоятельные стихи, рассказы и рецензии. В 1911 поступил в Упсальский университет, где изучал историю литературы и искусства. Первая, бунтарски-декадентская, экспериментальная по форме книга Л. – повесть «Люди» («Människor», 1912), как и последующие «Две сказки о жизни» («Två sagor om livet», 1913) и «Мотивы» («Motiv», 1914), остались практически незамеченными.

Под влиянием знакомства с современной французской живописью во время поездки в Париж (1913) Л. написал эстетический трактат «Искусство словесное и искусство изобразительное» («Ordkonst och bildkonst», 1913). Современной литературе, ограничивающейся натуралистическим копированием действительности либо «декадентской» развлекательностью, он противопоставил новейшее изобразительное искусство, основанное на принципах «архитектоники», на устойчивых конструктивных элементах, простых формах и красках, чему, по его мнению, в наибольшей степени отвечал кубизм. Соответствие им в литературе он находил в архаических формах древней поэзии: Библии, исландском эпосе, памятниках Древнего Востока и др.

Попытки реализовать достаточно условную задачу претворения принципов кубизма в литературной практике оставили некоторый след в книге новелл «Железо и люди» («Järn och människor», 1915) и сборнике стихов и лирической прозы «Ужас» («Ångest», 1916). Обе книги отмечены переживаниями, вызванными I мировой войной. В новеллах сборника «Железо и люди» Л. стремился передать не конкретные военные события, а «дух» войны, преломленный в сознании и судьбах людей. Война предстает в обобщенном виде как сила, абсолютно враждебная человеку и жизни, символизируемая в бездушном понятии – «железо». В этой книге Л. уже начал отходить от формального «архитектонического» принципа к эмоционально заряженному фрагментарному стилю, близкому к экспрессионизму. Свое полное выражение эта тенденция нашла в сборнике «Ужас», который вошел в историю шведской литературы как первое произведение шведской экспрессионистской поэзии. Тональность сборника определяется стихами, выражающими состояние человека в дисгармоничном, рушащемся мире, охваченном кошмаром войны, сопряженное с чувством острого личного душевного разлада – трагического отчуждения личности в абсурдном бытии и невозможности преодолеть кризис на путях традиционной веры. Коллизия приобретает космические масштабы. Переживание страха, отчаяния и одиночества выражается в форме нерифмованного стиха, с резкими перебоями ритма, близкого к верлибру («Ужас, ужас мне жребием стал...»). Внутреннее состояние лирического героя отождествляется с причудливым пейзажем, например, – с «дремучим лесом, оглашаемым криками окровавленных птиц». Часто возникают характерные для экспрессионизма мотивы и образы: «крик», «хрип»; резкие смены настроений: страх сменяется жаждой жизни, бессилие и безнадежность соседствуют с экстазом.

Экспрессионистский период в творчестве Л. охватывает 1915–1918 и, помимо поэзии и лирической прозы, включает ряд пьес и программное эссе «Современный театр» («Modern teater», 1918), направленное против сценического натурализма – традиций ибсеновской драмы и иллюзии реальности на сцене. Л. призывал не бояться «театральности», сценической условности. Отка-

зываясь от прежних кубистских пристрастий, он обосновывал экспрессионистский по своей сути принцип фрагментарности и импульсивности. Драму «Последний человек» («Sista mänskan», 1917) вполне можно назвать «драмой крика*» («Schrei-Drama»). В триптихе «Трудный миг» («Den svåra stunden», 1918) тема смерти человека – перехода «из мрака в мрак» – проходит в трех вариациях; в смятенном, взвинченном сознании героев фрагменты прожитой жизни переплетаются со сном, с безнадежным ожиданием неведомого и механическим повторением событий. Одноактная пьеса «Тайна неба» («Himlens hemlighet» в сборнике «Хаос», «Kaos», 1919, включающем также стихи и прозу), ставшая апогеем экспрессионистской драматургии Л., изображает отчаянный и тщетный поиск юным героем ответа на неразрешимый вопрос о смысле жестокого и абсурдного бытия.

Смыкаясь в своем творчестве с общеевропейским экспрессионистским движением, Л. организационно не примыкал ни к каким литературным или эстетическим группам или союзам. Его отношение к экспрессионизму было неоднозначным. Когда он по поручению газеты «Свенска дагбладет» («Svenska Dagbladet») в 1915 посетил экспрессионистскую выставку в Берлине, организованную журналом «Штурм»*, большинство произведений вызвало у него резко критическую реакцию. Исключение составили работы русских художников В.Кандинского* (позднее вдохновившего Л. на создание эссе «Современный театр», «Modern teater», 1918) и М.Шагала*, оставившего впечатление «странника во Вселенной» («rymdsvävare»). Много позднее, в 1947, Л. решительно отвергал мнение некоторых критиков о влиянии на него немецкого экспрессионизма: «Я до сего дня действительно не читал ни одного немецкого экспрессиониста [...]. Зачем мне это, когда я соотечественник Стриндберга и могу черпать непосредственно из источника?» Обращаясь к Стриндбергу, Л. воспринял и экзистенциальную проблематику его поздней драматургии («На пути в Дамаск», «Игра снов», «Соната призраков»), сближающую обоих шведов – через экспрессионизм – с некоторыми заметными явлениями в искусстве середины и второй половины XX в. – с «театром абсурда», с творчеством С.Беккета. «Первым великим “экспрессионистом” после Стриндберга» назвал Л. американский исследователь А.Густафсон.

Начиная с повести «Улыбка вечности» («Det eviga leendet», 1920), в творчестве Л. наметился отход от экспрессионизма. Ощущение враждебности и абсурдности бытия уступило место более примиренной позиции «доверия к жизни» («livstro»). Эмоционально взрывчатый, дисгармоничный, фрагментарный стиль сменился более уравновешенным, «классичным». Но художественный опыт экспрессионизма оставил глубокие следы на всем последующем творчестве Л. – в характерной для него обобщенности образов, в подчеркивании типического, даже анонимного, за счет индивидуального и конкретного, в склонности к отвлеченным, метафизическим построениям в противовес историческим, социальным и психологическим реалиям. Произведения 1920-х: сборник сатирических «Злых сказок» («Onda sagor», 1924), автобиографическая повесть «В мире гость» («Gäst hos verkligheten», 1925) – позволяют говорить о сближении писателя с реализмом. В лирике, в том числе любовной (сборник «Песни сердца», «Hjärtats sånger», 1926), значительное место начала занимать традиционная форма стиха. В 1930–1940-е отвлеченно-метафизические размышления о природе зла стали наполняться актуально-политическим антифашистским содержанием: аллегорическая повесть и одноименная пьеса «Палач» («Bödeln», 1933), роман на условно-исторический сюжет «Карлик» («Dvärgen», 1944). После II мировой войны Л. создал обширный мифологический цикл на позднеантичном и раннехристианском материале: «Варавва» («Barabbas», 1950), «Сивилла» («Sibyllan», 1956), «Смерть Агасфера» («Ahasverus död», 1960), «Пилигрим в море» («Pilgrim på havet», 1962) и «Святая Земля» («Det heliga landet», 1964), к которому примыкает и последняя повесть Л. «Мариамна» («Mariamna», 1967). В центре этих произведений – драма аутсайдера,

отчужденного от других людей, от жизни, от веры, – его сомнения, утраты, поиски нравственных ориентиров в безответном мире.

Соч.: Prosa. D. 1–8. Stockholm, 1949–1966; Dramatik. D. 1–3. Stockholm, 1956; Dikter. Stockholm, 1965; Antecknat. Ur efterlämnade dagböcker och anteckningar. Stockholm, 1977; Современная шведская поэзия. М., 1979; Сочинения: В 2 т. Харьков, 1997; Хейденстам В. фон. Воины Карла XII. Лагерквист П. Улыбка вечности. М., 1999.

Лит.: Bergman G.M. Pär Lagerkvists dramatik. Stockholm, 1928; Hornström E. Pär Lagerkvist. Från den röda tiden till Det eviga leendet. Stockholm, 1946; Fearnly R. Pär Lagerkvist. Oslo, 1950; Halleux P. Pär Lagerkvist. Bruxelles, 1950; Dalgaard O. Pär Lagerkvist og ekspresjonismens teater // Syn og segn. Oslo, 1952; Spector R.D. Pär Lagerkvist. N.Y., 1973; Karahka U.-L. Kring Pär Lagerkvists Ångest och den tyska expressionismen // Tidskrift för litteraturvetenskap. 1975. № 1; Sjöberg L. Pär Lagerkvist. N. Y., 1976; Lagerroth U.-B. Regi i möte med drama och samhälle. Per Lindberg tolkar Pär Lagerkvist. Stockholm, 1978; Schöier I. Pär Lagerkvist. En biografi. Stockholm, 1987.

А.Мацевич

ЛАНГ, ФРИЦ (Lang, Fritz, полное имя Фридрих Христиан Антон, Friedrich Christian Anton, 05.12.1890, Вена – 02.08.1976, Лос-Анжелес, Беверли Хиллз, США) – немецкий режиссер и сценарист. Сын видного венского архитектора. Готовился пойти по стопам отца, учился в техническом колледже, одновременно занимался графикой и живописью в венской Академии изобразительных искусств и в Школе прикладных искусств в Мюнхене, куда он переехал в 1911. Его учителем здесь был известный график Ю.Дитц, сотрудник журнала «Югенд» («Jugend»), положившего начало стилю «югендштиль». Эти уроки и разнообразные художественные впечатления молодого Л. (архитектура О.Вагнера и Й.Хофмана, полотна П.Брейгеля, графика А.Бёклина и Г.Тома, иллюстрации К.О.Чешска к эпосу «Песнь о Нибелунгах», и др.) отзовутся в его зрелых киноработах математически выверенными композициями кадров и живописно-магической светописью. Тяга к экзотике заставила его, бросив учебу, исколесить полмира, посетить Малайю, Северную Африку, Индонезию, Китай, Японию, Россию, зарабатывая на жизнь рисованием и продажей открыток. Л. жил в Брюсселе, Мюнхене, Амстердаме, Италии и закончил свои скитания в Париже, печатая в немецких газетах путевые заметки с собственными карикатурами и конструируя одежду. Он пишет акварели Шартрского собора и готовит в июле 1914 свою выставку. В начале I мировой войны его задерживают как австрийского подданного, но ему удается бежать. Вступив в австрийскую армию, он воевал в России, Румынии и Италии, четырежды был ранен (в том числе, лишился глаза), получил семь боевых наград и в августе 1916 демобилизовался в чине лейтенанта запаса.

Лечась в венском госпитале, Л. рисовал и попробовал писать сценарии для кино, привлекавшего его еще до войны. Один из его первых сценарных опытов – детективная история «Кнут» («Die Peitsche») – был реализован в 1916 режиссером А.Гартнером. В госпитале Л. знакомится с кинорежиссером и продюсером Дж.Майем, для которого пишет сценарий «Свадьба в клубе эксцентриков» («Die Hochzeit in Excentricclub», 1917). В снятом Дж.Майем в тот же год фильме «ХильдаВаррен и смерть» («Hilde Warren und der Tod») Л. участвовал и как автор сценария, и как актер. С 1918 он работает сценаристом-редактором в берлинской кинокомпании «Декла», одновременно снимается в эпизодических ролях и осваивает режиссуру в качестве ассистента Дж.Майя. В 1919 О.Рипперт, постановщик популярного в военные годы «Гомункулуса», ставит по сценарию Л. фильмы «Пляска смерти» («Totentanz») и «Флорентийская чума» («Die Pest in Florenz»), Дж.Май вместе с другими режиссерами реализует его сценарий «Госпожа мира» («Die Herrin der Welt»). Сам Л. дебютирует как режиссер фильмом «Полукровка» («Halbblut»), за которым последовали «Харакири» («Harakiri»), «Господин любви» («Der Herr der Liebe», все 1919). Фильмы не сохранились.

Одна из сквозных тем творчества Л. – изображение демонической злой воли, стремящейся к господству над миром, – наметилась в двухсерийной приключенческой

ленте «Пауки» («Die Spinnen», 1919–1920), название которой дала таинственная преступная организация, рвущаяся завладеть драгоценностями, спрятанными в тайниках инков. Многое из опробованного Л. в этой остросюжетной, насыщенной экзотикой и пугавшей мрачными обобщениями картине перейдет в его последующие фильмы. Первая серия «Пауков» («Золотое озеро», «Der goldene See») имела такой большой коммерческий успех, что Л., чтобы завершить работу над второй серией («Бриллиантовый корабль», «Brillantenschiff»), которую ждали прокатчики, вынужден был передать предназначавшийся ему сценарий фильма «Кабинет доктора Калигари» Р.Вине*. Трудно себе представить (рассуждают сегодня историки), в каком направлении пошло бы все последующее развитие кино, если бы эту визитную карточку немецкого киноэкспрессионизма поставил бы Л.

Л. не был строгим приверженцем экспрессионизма, хотя и испытал его воздействие, и сам, в свою очередь, обогатил экспрессионистскую кинопоэтику, органично совмещая символико-аллегорическую и мистико-фантастическую образность с предметно-натуралистической и психологической трактовкой избираемых сюжетов. Большой успех имел его фильм «Усталая смерть» («Der müde Tod», 1921) по сценарию, написанному с Т. фон Харбоу (разделившей с ним авторство и всех его последующих немых фильмов). Сюжет фильма основан на архетипических мотивах: переселение душ, их скитания во времени и пространстве, уговоры со Смертью, которой требуются новые жертвы, и плата жизнью за торжество любви. Эта поэтически пластичная лента позволила в полной мере проявиться оригинальному ланговскому стилю, отличавшемуся величием архитектурных форм, театрально-эффектной организацией кадра (например, ставший хрестоматийным эпизод с уходящей в таинственную бесконечность лестницей), фосфоресцирующим освещением и прочей световой символикой (эпизоды со свечами) и выразительными крупными планами, делающими зрителя «свидетелями тайны человеческого лица». В этом философском кинопроизведении, ставящем «проблему вечных весов» (Ж.Франжю), можно усмотреть определенную оппозицию «Кабинету доктора Калигари», выразившуюся, кроме всего, в приглашении на главную роль актрисы Л.Даговер (у Вине она представала хрупкой жертвой Сомнамбулы).

Развитием кинематографического стиля Л., а также подтверждением его неоромантической ориентации, стали «Нибелунги» («Die Nibelungen», 1922–1924) – монументальная героико-эпическая двухсерийная картина на тему древнегерманского мифа, осуществленная с постановочным размахом, изобилующая оптическими эффектами, в которой «интеллектуал заигрывает с эпосом крови и почвы, показывая глобальную симметрию жизни» (С.Добротворский). Собственно-экспрессионистскую линию творчества Л., скорее, представляют «Доктор Мабузе, игрок» («Dr. Mabuse, der Spieler», 1922), и «Завещание доктора Мабузе» («Das Testament des Dr. Mabuse», 1933) – дилогия о циничном преступнике-гипнотизере и убийце, демонически многоликом и вездесущем – подобии безумного Калигари, манипулирующем человеческими жизнями, как шахматными фигурами. Инфернально-мрачный детективный сюжет, разыгрывающийся в большом европейском городе, усилен деформированными декорациями и стилизованной актерской игрой. Антигерой социальной фантастики Л. – сверхчеловек, тиран, порожденный хаосом, – вошел в культурное сознание эпохи, став, наряду с Калигари, образом-архетипом. Реминисценции «Доктора Мабузе» в немалом количестве можно отыскать в художественной культуре XX в., в том числе в творчестве русских писателей и поэтов 1920-х – в частности, в стихах и поэмах М.Кузмина* «Новый Гуль», «Форель разбивает лед» и др. Другую, столь же прочно укоренившуюся социальную метафору явил монументальный «Метрополис» («Metropolis», 1927) – футурологическая проекция современного миропорядка, с тиранией сверхчеловека и восстанием безликой, превращенной в декоративный орнамент толпой (с «геометрией масс», по выраже-

нию Л.Х.Эйснер). Фильм вошел – как образ-архетип – в словарь культуры XX в., положив начало жанру антиутопии в кинематографе и повлияв, несомненно, на романы «О дивный новый мир» О.Хаксли и «1984» Дж.Оруэлла. Восстановленный в 2000 в авторском виде, «Метрополис» был внесен комиссией ЮНЕСКО по культурному наследию в список «Память мира» – собрание эталонов духовной и материальной культуры человечества.

В своем первом звуковом фильме – уголовной драме «М.» (заглавная буква от слова «Mörder», «Убийца», 1931), ставшей его последней совместной работой со сценаристкой Т. фон Харбоу, Л., как бы он ни дистанцировался на словах от экспрессионизма, во многом опирается на его опыт, рисуя состояние оцепенелости, в котором живет город, терроризируемый таинственным детоубийцей. Для усиления напряженности он выразительно использует – вполне по-экспрессионистски – контрапункты звука и изображения. «М.», оказавший, подобно «Метрополису», огромное влияние на развитие мирового кино, и последовавший за ним фильм «Завещание доктора Мабузе», полные предчувствия надвигающейся фашистской диктатуры, завершают немецкий период Л. Последнюю ленту, в которой фашистские лозунги вложены в уста законченным негодяям, нацисты запретили (ее премьера состоялась лишь в конце 1933 в Вене), а сам Л. покинул Германию, отказавшись от предложения Геббельса возглавить немецкую киноиндустрию.

Он эмигрировал сначала во Францию, где экранизировал мистико-фантастическую драму венгерского драматурга-эмигранта Ф.Мольнара «Лилиом» («Liliom», 1933–1934), затем переселился в США, где создал еще два десятка фильмов, среди них самый значительный – «Ярость» («Fury», 1935–1936), в котором выступил против суда Линча. В годы II мировой войны Л. поставил ряд антифашистских фильмов, в одном из которых («Палачи тоже умирают», «Hangmen Also Die», 1942) принимал участие как сценарист Б.Брехт*. И все же большинство картин, поставленных в американский период, были данью Голливуду, с непременным хэппи эндом. Набивший руку на вестернах и излюбленных им криминальных драмах (лучшая из них – «Женщина в окне», «The Woman in the Window», 1944), Л. явно тяготился своим положением и в 1958 вернулся в Германию, чтобы снять новые версии своих ранних сценариев, написанных вместе с Т. фон Харбоу (в начале 1920-х их экранизировал Дж.Май): «Эшнапурский тигр» («Der Tiger von Eschnapur») и «Индийская гробница» («Das indische Grabmal») – оба 1958–1959, а также чтобы в третий раз дать экранную жизнь своему демоническому антигерою («Тысяча глаз доктора Мабузе», «Die tausend Augen des Dr. Mabuse», 1960, ФРГ–Франция).

В 1963 в фильме Ж.-Л.Годара «Презрение» («Le Mépris», по роману А.Моравиа) Л. сыграл роль кинорежиссера, вступающего в конфликт с продюсером. Затем Годар и другие европейские и американские режиссеры (П.Фляйшман, Э.Лейзер, Ве.Дютч, Э.Хершон и Р.Гуэра) сделали ряд документальных и телевизионных фильмов-интервью и фильмов-портретов о Л., Л.Х.Айснер написала о нем книгу, которую он успел отредактировать и подписать.

Другие фильмы: Германия: «Странствующая картина» («Das wandernde Bild», 1920), «Борющиеся сердца» («Kämpfende Herzen», 1920–1921), «Шпионы» («Spione», 1928), «Женщина на Луне» («Frau im Mond», 1929); США: «Вы живете только раз» («You only live Once», 1936), «Ты и я» («You and Me», 1938), «Возвращение Фрэнка Джеймса» («The Return of Frank James», 1940), «Вестерн Юнион» («Western Union», 1940), «Охота на человека» («Man Hut», 1941), «Ведомство страха» («The Ministry of Fear», 1944), «Улица греха» («Scarlet Street», 1945), «Плащ и шпага» («Cloak and Dagger», 1946), «Тайна по ту сторону двери» («Secret Beyond the Door», 1947), «Американские партизаны на Филиппинах» («American Guerilla in the Philippines», 1950), «Ночная схватка» («Clash by Night», 1951–1952), «Голубая гардения» («Blue Gardenia», 1952), «Ранчо с дурной славой» («Rancho Notorious», 1951), «Сильная жара» («Big Heat», 1953), «Человеческая страсть» («Human Desire», 1954), «Мунфлит» («Moonfleet», 1954–1955), «Пока город спит» («While the City Sleeps», 1955), «По ту сторону разумного сомнения» («Beyond a Reasonable Doubt», 1956).

Лит.: Kurtz R. Expressionismus und Film. Berlin; Frankfurt, 1926; Eisner Lotte H. Dämonische Leinwand. Wiesbaden-Biebrich, 1955; переработанное, дополненное и авторизованное издание – Frankfurt a. M., 1975; Bogdanovich P. Fritz Lang in America. London, 1968; N. Y., 1969; Jensen P. M. The Cinema of Fritz Lang. London; New York, 1969; Eisner L.H. Fritz Lang. London, 1976; Paris, 1984; Frankfurt, 1986; Schnaüber C. Fritz Lang in Hollywood. Wien, 1986; Fritz Lang / Hg. P.W.Jansen, W.Schutte. München, 1987; Sturm G. Fritz Lang. Films. Texts. References. Nancy, 1990; McGilligan P. Fritz Lang. The Nature of the Beast. New York, 1997; Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear. Rochester NY and Woodbridge. Suffolk, 2000; Michaux A. Ich werde sie jagen bis ans Ende der Welt. Fritz Langs Abschied von Berlin. Roman. Hamburg; Wien, 2000; Fritz Lang. Leben und Werk, Bilder und Dokumente / Hg. R.Aurich, W.Jacobsen, C.Schnäuber. Berlin, 2001; Patalas E. Metropolis in / aus Trümmern. Eine Filmgeschichte. Berlin, 2001; Фильмы Фрица Ланга (Материалы к ретроспективному показу). М., 1966; Маркулан Я. Киномелодрама. Фильм ужасов. Л., 1976; Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977; Соловьева И., Шитова В. Четырнадцать сеансов. М., 1981; Туровская М. Брехт и кино. На границе искусств. М., 1985; Фриц Ланг. М. Сценарий // Искусство кино. 1994. № 11; Добротворский С. Кино: история пространства // Киноведческие записки. № 32 (1996/97); Айснер Л.Х. Демонический экран. Главы из книги // Киноведческие записки. № 58 (2002); Добротворский С. Кино на ощупь. СПб., 2001.

А.Трошин

ЛА́СКЕР-ШЮ́ЛЕР, ЭЛЬЗА (Lasker-Schüler, Else, 11.02.1869, Эльберфельде – 16.01.1945, Иерусалим) – немецкая поэтесса, драматург, прозаик. Родилась в Рейнской области, выросла в богатой еврейской семье, где сильны были религиозные традиции. С юности отличалась хрупким здоровьем и душевной неуравновешенностью, учебу в лицее вынуждена была оставить вследствие нервного заболевания. Выйдя замуж за врача И.Б.Ласкера (1894), переехала с ним в Берлин, где с увлечением обучалась живописи. Впоследствии проявила себя как одаренная художница (иллюстрировала многие свои книги). Вела богемный образ жизни, ее занятия литературой вначале имели полудилетантский характер. После своего позднего поэтического дебюта (в 1899 ее стихи впервые появились в журнале «Гезельшафт», «Die Gesellschaft», издававшемся писателями, близкими к немецкому натурализму), Л.-Ш. устанавливает все более крепнущие связи в литературной среде. Она дружит с поэтом П.Хилле (памятником этой дружбы стала «Книга о Петере Хилле», «Das Peter-Hille-Buch», 1906), изданная уже после его кончины). Первый сборник стихов Л.-Ш. «Стикс» вышел в 1902; с этого времени она печатается постоянно. Из последующих поэтических книг наиболее значительны «Седьмой день» («Der siebente Tag», 1905) и «Еврейские баллады» («Hebräische Balladen», 1913). Семейная жизнь Л.-Ш. была тревожной, осложнялась постоянными любовными увлечениями (герои которых, как правило, становились героями ее лирических циклов – поэты И.Гольцман, Г.Эренбаум-Дегеле, позднее Г.Бенн*). Расторгнув первый брак, она вторично выходит замуж (1903) за Г.Вальдена* (издателя журнала «Штурм»), но и этот брак был расторгнут в 1910. Далекая от политики, Л.-Ш., тем не менее, всегда стихийно тяготела к бунтарям и гонимым. Она резко осуждала I мировую войну (на которой погибли ее друзья – поэт Г.Тракль* и художник Ф.Марк*). Совместно с Ф.Верфелем* и Г.Гроссом* она часто выступает на антивоенных литературно-художественных вечерах, с сочувствием встречает Ноябрьскую революцию 1918 года в Германии. Вершиной литературной славы Л.-Ш. стало время Веймарской республики: в 1919–1920 издается единственное прижизненное собрание ее сочинений в десяти томах, появляется множество статей, посвященных ее творчеству. Однако гонорары за поэтические публикации были невелики; Л.-Ш. жила в нужде, не имея постоянного крова; ее единственный сын Пауль рано умер. Присуждение Л.-Ш. премии имени Клейста (1932) вызвало бурю негодования в националистической и фашистской печати. Вскоре после прихода гитлеровцев к власти она была избита штурмовиками прямо на улице и спаслась паническим бегством в Цюрих.

Обширное творчество Л.-Ш. весьма разнообразно; в нем ощутимы самые различные влияния и традиции (характерная авангардистская алогичность и даже хаотичность контрастно сочетается с глубоко традиционными образами иудейской и христианской религии). Она постоянно обращается в своей поэзии к одним и тем же темам и образам: одиночество поэта во враждебном мире, память о детстве, образы родных и близких, радости и горести любви, трагическая участь родного народа, библейские и восточные мотивы. Однако они неизменно обретают каждый раз новые преломления. Л.-Ш. тяготела – и в поэзии, и в быту – к ярким восточным драпировкам: «В ночь моей глубочайшей скорби я назвала себя принцем фиванским» («Юсуф, принц фиванский» – один из ее поэтических псевдонимов). Исключительная яркость метафор и сравнений, склонность к неологизмам, дерзкий и необычный синтаксис, обилие восклицаний – таковы постоянные отличительные черты ее лирического стиля. Ее прославленная любовная лирика также метафорически зашифрована: адресатам даются вымышленные имена (И.Гольцман выступает под именем «Сенна Гой», Г.Бенну дано условное германское имя «Гизельхеер», Г.Эренбаум-Дегеле именуется «принцем Тристаном»). Лирическая проза Л.-Ш. заведомо исключает сюжетность; это фрагменты, наброски, отрывки воспоминаний, прямые высказывания по разным волнующим ее поводам. Глубочайшая человечность, сострадание к людям постоянно присутствуют и в прозе, и в стихах Л.-Ш. («пока голодает хоть один ребенок, Богу не нужна синагога. Не будучи гордой, я верю, что говорю от Божьего имени»). Драматургия Л.-Ш. привлекает внимание выдающихся режиссеров, в том числе М.Рейнгардта; известностью пользовалась ее ранняя драма «Река Вуппер», 1908, где в гротескной и вместе с тем реалистической манере изображен маленький город в Рейнской области, быт рабочих и фабрикантов, острые социальные конфликты. Последующие драмы тяготеют к большей обобщенности и символической абстракции («Артур Аронимус и его предки», 1936, «Я и я», 1944; в этой последней незавершенной драме своевольно преломляются некоторые образы «Фауста» Гете).

В 1933–1939 Л.-Ш. живет в Швейцарии под постоянной угрозой высылки (в 1938 она была лишена германского гражданства), с 1939 – в Палестине, где ее застала II мировая война. Ей так и не удалось приспособиться к условиям эмиграции. Хотя она в эти годы гораздо реже выступала с новыми произведениями, ее поэтический авторитет среди писателей антифашистской эмиграции (Т.Манн, Ф.К.Вайскопф и др.) был очень высок. Мучительно переживая разлуку с родиной, Л.-Ш. в 1941 создала в Иерусалиме литературный кружок «Грааль», где выступала с чтением своих произведений. Последняя прижизненная книга – сборник «Мой голубой рояль» («Mein blaues Clavier», 1943), вышла с ее иллюстрациями в Иерусалиме тиражом в 330 экземпляров. Здоровье ее было подорвано; она часто болела и в конце января 1945 умерла от сердечного приступа.

Судьба творческого наследия Л.-Ш. не совсем обычна. В первые послевоенные десятилетия оно оказалось в Германии полузабытым. Лишь с середины 60-х, когда в литературе обоих германских государств настойчиво (хотя и в разном преломлении) возникает тема «непреодоленного прошлого», внимание к творчеству Л.-Ш. и других писателей-эмигрантов возрастает; в ней начинают видеть «величайшую немецкую поэтессу со времен Дросте» (Ст.Хермлин). Число исследований на разных европейских языках, посвященных ее жизни и творчеству, постоянно множится. В настоящее время в Вуппертале действует «Общество Эльзы Ласкер-Шюлер»; с 1996 под редакцией Эллерса и его сотрудников издается фундаментальное собрание сочинений, куда, помимо художественных произведений, должны войти все ее письма и рисунки.

Соч.: Gesamtausgabe. Bd. 1–10. Berlin. 1919–1920; Dichtungen und Dokumente / Hg. E.Ginsberg. München, 1951; Gesammelte Werke in drei Bänden. Bd. 1–3. München, 1959–1962; Gesammelte Werke und Briede. Bd. 1–3. Frankfurt a. M., 1996–1998

(издание продолжается); Современные немецкие поэты в переводах Владимира Эльснер. М., 1913; Певцы человечества. Хрестоматия немецкого экспрессионизма. Берлин, 1923; Чужая лира. М., 1923; Западноевропейская поэзия 20 века. М., 1977 (БВЛ. Т. 152); Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990; Германский Орфей. Поэты Германии и Австрии 18–20 вв. М., 1993.

Лит.: Bansch D. Else Lasker-Schüler. Stuttgart, 1971; Else Lasker-Schüler. Stuttgart. Ein Buch zum 100. Geburtstag der Dichterin / Hg. M.Schmid. Wuppertal, 1969; Cohn H.W. Else Lasker-Schüler. The broken World. Cambridge, 1974; Buaschinger S. Else Lasker-Schüler. Heidelberg, 1981; Klusener E. Else Lasker-Schüler mit Selbstzeugnissen und Bibddokumenten. Reinbek b. Hamburg, 1987; Else Lasker-Schüler. 1869–1945. Bearbeitet von Erika Klusener und Friedrich Pfafflin. Marbach, 1995 (Marbacher Magazin. 1995, 71).

Г.Ратгауз

ЛЕЙБОЛЬД, ГАНС (Leybold, Hans, 02.04.1892, Франкфурт-на-Майне – 07[08]. 09.1914, Итцехо) – немецкий поэт и литературный критик. Его отец, директор газовых заводов Гамбурга, относился крайне отрицательно к литературным интересам сына. После окончания реальной школы Св. Георга (1911) Л. прошел одногодичную военную службу в артиллерийском полку Итцехо; как и многие ранние экспрессионисты, он видел в военной службе возможность вырваться из скучного однообразия будничной жизни, однако не оставил ни одного восторженного высказывания о войне. В 1912–1913 изучал в Мюнхенском университете философию, германистику и историю искусств, с 1913 занимался только литературной и издательской деятельностью. Печататься начал в Гамбурге в журнале «Бюхервурм» («Bücherwurm», «Книжный червь»), но систематической литературной работой стал заниматься после переезда в Мюнхен, где его интерес сосредоточился на современной литературе. С 1913 завязалось тесное сотрудничество с Ф.Пфемфертом*, который опубликовал несколько рецензий Л. в журнале «Акцион»*, печатался также в журналах «Тат» («Die Tat», «Дело»), «Цайт им бильд» («Zeit im Bild», «Время в иллюстрациях»), «Нойе кунст» («Neue Kunst», «Новое искусство»), «Мерц» («März», «Март»). Стихи появились впервые в журнале «Акцион» весной 1914, за несколько месяцев до смерти, но Пфемферт печатал его произведения вплоть до 1918 (всего в журнале опубликованы 23 текста Л., доминирующая литературная форма – глосса).

Духовным отцом Л. был Ф.Ницше, чья «философия жизни» легко прочитывается в творчестве Л. Стиль Л. сформировался под сильнейшим влиянием К.Крауса* (цитатный монтаж, сатирично-ироничный тон). Первый лирический опыт Л. стоит под знаком югендштиля (стиля модерн), но характерная для рубежа веков тональность стремительно и без видимых переходов развивается в типичную для экспрессионизма лирику большого города («Ночь над городом», «Nacht in der Stadt», «Рефлексии», «Reflexionen»). Лирика Л. так же неоднородна по темам и мотивам, формальным и стилистическим признакам, как вся поэзия раннего экспрессионизма: гротеск соседствует с патетикой, порыв с апатией, длинные строки с короткой рубленой строкой (стихотворения «Гимническое проклятие», «Der hymnische Fluch»; «Песнь горе-революционеров», «Lied der Achrevolutionäre»).

В 1913 Л. издавал журнал «Революцион»*. Передав журнал Ф.Юнгу, Л. перевелся в Кильский университет, но сразу после объявления всеобщей мобилизации в 1914 ушел на фронт. Журнал прекратил свое существование. В августе Л. был ранен, но уже 4 сентября вновь был признан годным к военной службе. Три дня спустя, в ночь с 7 на 8 сентября, Л. застрелился; причины самоубийства остались не проясненными. Ф.Пфемферт поместил в журнале следующий некролог: «“Акцион” потерял одного из самых верных соратников, современная немецкая литература обеднела на одну мощную, гордую силу». Отсутствие заметных прижизненных изданий обрекло этот своеобычный талант на забвение. Литературное наследие Л., впервые представленное и прокомментированное в 1989 Э.Фаулем, состоит из тридцати эссе и небольших литературно-критических сочинений, около тридцати стихотворений и нескольких писем.

Соч.: Leybold H. Gegen Zuständliches. Glossen, Gedichte, Briefe. Schriftenreihe «Randfiguren der Moderne». Hannover, 1989.

Лит.: Vergessene Autoren der Moderne: Hans Leybold. Siegen, 1985; Ball H. Totenrede // Leybold H. Ibd; Faul E. «In irgend einer Art revolutionär». Hugo Balls «Henker» in der frühexpressionistischen Zeitschrift «Revolution» // Hugo-Ball-Almanach. Pirmasens, 1987; Faul E. Nachwort // Randfiguren der Moderne / Hg. K.Riha, F.Weber. Hannover, 1989.

Н.Пестова

ЛÉКАИ, ЯНОШ (Lékai, János; настоящая фамилия Лейтнер, Leitner; псевдоним Джон Лассен, 17.06.1895, Варашд, ныне Вараждин, Хорватия – 17.07.1925, Нью-Йорк, США) – венгерский прозаик, драматург, поэт. Сын строительного подрядчика; окончил реальное училище и Торговую Академию в Будапеште. Принадлежал к группе Л.Кашшака*, чье творчество наряду с творчеством немецких экспрессионистов было для него художественным образцом. Жизненным примером стал для него О.Корвин, человек высоких нравственных достоинств и обширных литературных познаний, интеллигент, который принял пост наркома безопасности Советской Венгрии и был после ее поражения повешен. Л. рос под обаянием поэзии Э.Ади, Р.М.Рильке, Э.Верхарна, немецких экспрессионистов, прозы раннего Т.Манна, живописи Й.Рипппля-Ронаи, Рембрандта, Эль Греко, и тоже избрал путь революционера-подпольщика. В 1918 он стрелял (неудачно) в бывшего премьера, ярого поборника мировой войны, графа Иштвана Тису. Созидание для спасения заблудшего человечества идеального «нового человека»* посредством подчинения духовной деятельности социально-практической пользе – такова главенствующая идея творчества самого Л., парадигматичная в отношении этических исканий всей радикальной венгерской интеллигенции начала века.

Первые произведения Л. – публиковавшиеся в журналах Л.Кашшака статьи о художественных выставках, музеях, картинах (Эль Греко). Позже, в Советской Венгрии в 1919 и затем в эмиграции в Германии, Л. отдалился от Кашшака, отдавшись пропагандистской работе в коммунистической печати. В 1921 участвовал во II конгрессе Коммунистического интернационала молодежи в Москве. С 1922 жил в США, где, вплоть до своей смерти от туберкулеза, редактировал нью-йоркскую венгерскую газету «Уй Элёре» («Új Előre», «Новый Вперед»). Печатался – главным образом в немецких переводах – в Германии и Румынии (в Констанце). В немецком переводе стали известны его повесть «Красное и белое» («Rot und weiss», 1923), где персонажи-эмигранты в ожесточенных спорах обсуждают возможности революционной борьбы, включая террор, и драма «Йоханнес Менш» («Johannes Mensch», 1923; в 1925 поставлена московским Камерным театром), написанная ритмизированной прозой по следам «Трагедии человека» И.Мадача и «Человека-массы» Э.Толлера*. «Дух» и «Незнакомец», символические персонификации сил света и тьмы, борются в этой драме за «Человека», который в конце концов казнен, но должен пресуществиться в новых, счастливых поколениях. Стихи Л. своей свободной экзальтированно-ритмизованной манерой вторили его прозе. Лейтмотив их – самоотверженное мученичество, искупительная гибель во имя грядущего («О, царство нового. Нам совершенными стать не дано... / мы по могильной кромке ступаем. / Идем, идем... / Цветы, о, цветы... трепещут белоснежные цветы» – «Подпись для одной фотографии», «Unter eine Photographie», 1921, имеется в виду фотография К.Либкнехта). Та же библейско-мессианская символика возникала в рассказах (например, в рассказе «Новый Христос», «Az uj Krisztus», 1920: заключенная, чей муж-революционер повешен на заре, в это же время в тюрьме рожает «нового Иисуса, нового Христа». В Германии (Лейпциге) вышли также репортажи Л. «Другая Америка» («Das andere Amerika», 1924) и роман о жизни американских рабочих и Ку-Клукс-Клане «Господа и рабы» («Herren und Sklaven», 1924, русский перевод. М., 1927).

Соч.: Lékai J. Válogatott írásai. Budapest, 1963.

Лит.: Salyámossi M. Gyetvai János és Lékai János // Tanulmányok a magyar szocialista irodalom

történetéből. Budapest, 1962; Kovács J. A «megváltás» eszme a forradalmi avangard költészetében és festészetében // Mítosz és utópia. Budapest, 1995; Illés L. Von Todeserwartung überzogene Sehnsucht nach Schönheit // Neohelikon. 1996. XXIII/1.

О.Россиянов

ЛЕ́МБРУК, ВИЛЬГЕЛЬМ (Lehmbruck, Wilhelm, 04.01.1881, Майдерих, близ Дуйсбурга – 25.03.1919, Берлин) – немецкий скульптор, график и живописец. Родился в шахтерской семье. Обучался скульптуре в Художественно-промышленном училище (1895–1899) и в Академии художеств (1901–1906) в Дюссельдорфе. В 1910–1914 работал и выставлялся в Париже (контакты с А.Архипенко, К.Бранкузи, А.Модильяни). С началом I мировой войны возвратился в Германию и до конца 1916 работал в Берлине, участвуя в выставках Свободного Сецессиона. В 1917–1918 продолжал интенсивную художественную практику в Швейцарии (Цюрих), сблизившись здесь с поэтами А.Эренштейном* и Г.Бетге, драматургом Ф. фон Унру*, художниками К.Хофером и Т.Тцара, актрисой Э.Бергнер.

Л. – первый по времени и один из крупнейших мастеров экспрессионизма в европейской скульптуре начала XX в. Сила экспрессии сказывалась в максимальном заострении и сверходухотворенности его художественного языка, внешне отвечающего эстетическим нормам классической скульптуры. Л. – яркий пример художника-визионера, пришедшего в относительно благополучные для Европы ранние 1910-е к необычному стереотипу человеческого образа и выразившего в нем свое предчувствие грядущих катастроф и свое представление о внутренних противоречиях современного человека. Л. правомочно считать одним из самых значительных наследников О.Родена в скульптуре XX в., радикально обновившим профессиональный метод французского скульптора и значительно углубившим, развившим трагическое содержание его центрального образа – Мыслителя («Возвышающийся», «Emporsteigender Jüngling», 1913; «Поверженный», «Der Gestürzte», 1916; «Сидящий», «Sitzender Jüngling», 1917 и др.). Смысл экспрессии для Л. заключался в предельной концентрации духовного состояния человеческого образа, доводимой порой до трансцендентного звучания («Мыслитель», «Kopf eines Denkers mit Hand», 1918). Это позволяет масштабно сопоставлять его с В.Ван Гогом*, Э.Мунком*, Ж.Руо* или М.Врубелем*.

Как мастер формы Л. исходил из характерного для экспрессионизма противопоставления возбужденного состояния образа и рациональной выстроенности человеческой фигуры, благодаря чему духовный порыв человека получал гораздо более емкое истолкование. Его заслугой стало также открытие новых возможностей «контрформы» (внутреннего пространства скульптурной формы), несомненно обогативших европейскую пластику XX столетия. Реальное пространство в крупных статуях Л. оказывается буквально «свистящим», то есть зажатым и динамично устремленным между объемами и выступами формы или вовлеченным в спиралевидное ее развитие, что усиливает психологический заряд образа и создает характерное «силовое поле» статуи, воздействующее на зрителя. Благодаря необычно вытянутым пропорциям и обобщению объемов фигур, образ у Л. внешне выглядит «манекеном» (Ю.Майер-Грефе), плоть которого словно «съедается» извне и изнутри агрессивным пространством и кажется растворяющейся в воздухе. В то же время форма у Л. монументальна с основных точек обзора, как бы складываясь из четких симметричных конфигураций в виде пирамиды, трапеции, усеченного конуса, шара и т.д. С конца 1910-х эти приемы будут подхвачены и развиты другими последователями Родена в Германии (Г.Кольбе, Э. де Фиори, Х.Халлер и др.) и доведены до самоценных эффектов в скульптуре авангарда (Р.Беллинг, О.Шлеммер и др.).

В истории искусства XX столетия фигура Л. осталась уникальной еще в одном аспекте – как оригинального интерпретатора традиций Средневековья и христианской иконографии. Попыток такого рода в Европе известно множество, особенно в Германии с середины XIX в., но даже у Родена,

Бурделя и Майоля подобные ретроспекции выглядели эпизодическими и нередко спорными. У Л. же, начиная с «Коленопреклоненной» («Kniende», 1911), контакты с искусством XI–XVI вв. ощущались зашифрованными, но непреложными, как своего рода духовная проекция готики в современность, воплощаемая интуитивно и свободная от иконографических «цитат» и поверхностных «готицизмов». Скульптуры Л., как и образы высокой готики, начисто лишены чувственного начала в силу их духовной концентрации; еще более заострены они в пропорциях – невероятно вытянутые, подчиненные S-образному изгибу и воплощающие идею духовного освобождения, порыва человека к Небу. Любая статуя Л. с ее устремленностью ввысь, обнаженностью и гибкостью каркаса и сложным композиционным равновесием может быть сравнима с идеальной архитектурной формой XX в. и в то же время заставляет вспомнить о сходной устремленности напряженных сводов готических соборов XII–XIII вв.

Столь же впечатляюще приходил Л. и к оригинальным иконографическим импровизациям, объединяя, например, в «Коленопреклоненной» состояние девы Марии и позу архангела Гавриила из Благовещения, в «Задумавшейся» («Sinnende») – образы Разумной и Неразумной дев, а в «Поверженном» и «Сидящем» – наметки иконографических мотивов Моления о чаше, Плача Иеремии и Поругания Христа. В искусстве всего XX в. к столь же тонким современным ассоциациям с христианским искусством смог прийти только Э.Барлах* в работах второй половины 1920-х – начала 1930-х. Л. писал: «Я верю, что мы снова идем навстречу действительно большому искусству, и что мы скоро найдем способ выражения своего времени в монументальном современном стиле. Я нахожу у некоторых художников разных стран это общее чувство, несмотря на решительное несходство их произведений» («О современном искусстве», 1910, опубликовано 1919).

Несомненный интерес представляет также графическое и живописное наследие Л. 1910-х, дополняющее представление о его специфическом почерке в искусстве. В январе 1919 Л. был избран членом Прусской Академии искусств. Два месяца спустя он покончил с собой во время приступа психического заболевания. Большинство его произведений собрано в музее его имени в Дуйсбурге.

Произв.: Скульптура: «Купальщица», «Badende», 1913; Головы влюбленных», «Liebende Köpfe», 1918; «Молящаяся», «Betende», 1918; Живопись: «Сусанна», «Susanna», 1913; «Склоненный женский торс», «Geneigter Frauentorso», 1913; «Пьета», «Pieta», 1915; «Лежащая обнаженная», «Liegender weiblicher Akt», 1916; «Распятие», «Kreuzigung», 1918.

Лит.: Petermann E. Die Druckgraphik von Wilhelm Lehmbruck. Stuttgart, 1964; Schubert D. Die Kunst Lehmbrucks. Worms-Stuttgart, 1981; Handler G. Wilhelm Lehmbruck. Das zeichnerische Werk. Stuttgart, 1985; Маркин Ю.П., Бугуева Ю.В. Вильгельм Лембрук. Скульптура. Графика. Живопись. Поэзия. М., 1989.

Ю.Маркин

ЛЕ́НДЕЛ, ЙО́ЖЕФ (Lengyel, József, 04.08.1896, с. Марцали – 14.07.1975, Будапешт) – венгерский писатель, поэт, публицист. Родился в семье винодела. Окончив школу в Будапеште, получил там же университетское филологическое образование. В 1917 вступил в нелегальную антимилитаристскую группу Шаллаи-Корвина и с ней – в созданную в 1918 венгерскую коммунистическую партию. Публиковал в 1915–1919 стихи в журналах «Тетт»* и «Ма»*, в лирической антологии экспрессионистов «Книга новых поэтов» («Új költők könyve», 1917) и – вместе с тремя из них (А.Комьятом*, М.Дёрдем*, Й.Реваи*, тоже принявшими коммунистическую идеологию) – в антологии «Освобождение» («Szabadulás», 1918). В прозаизированных нерифмованных стихах Л. возникали урбанистические зарисовки, звучали проклятья войне (в стихотворении «Могилы, могилы», «Sírok, sírok», из-под земли вздымается лес сжатых кулаков) и вместе с тем – обет разумному созидательному труду. В Советской Венгрии 1919 Л. – член редколлегии газеты коммунистической партии «Вёреш уйшаг» («Vörös Újság», «Красная газета»), редактор мо-

лодежной газеты «Ифью пролетар» («Ifjú Proletár», «Юный пролетарий»). С 1919 он в эмиграции (сначала в Вене, с 1927 – в Берлине, с 1930 – в Москве). Под тягостным впечатлением от несбывшихся революционных надежд пережил недолгий период богоискательства (1922–1924).

В ранних рассказах (1910–1920-е) Л. развивал некоторые приемы экспрессионистского письма: монтаж, симультанность, со временем подчинив их лирически оттененной документальной точности («историческим репортажем» назвал он свою книгу о коммунистах-революционерах 1919 «Вышеградская улица», «Visegrádi utca», 1932). В 1938 вслед за большинством московских эмигрантов Л., член редакции литературно-публицистического журнала «Шарло эш калапач» («Sarló és kalapács», «Серп и молот»), работник Профинтерна, становится жертвой политических репрессий, разделив тяжелую судьбу заключенных, потом – ссыльнопоселенцев. Только в 1955 он возвращается из Сибири и становится в венгерской литературе пионером «лагерной прозы» (рассказы «С утра до вечера», «Reggeltől estig», «Норильск-2», «Norilszk kettő», «Незабудки», «Nefelejcs», «Желтые маки», «Sárga pipácsok» и др.; повести «Чаровник», «Igéző», «С начала до конца», «Elejétől végéig»). Патетический лейтмотив этих произведений – жертвенная, даже мученическая, но непреложная стойкость. В более мужественном, уже не столь утопически-декларативном художественном осмыслении возрождаются в них основные этико-психологические константы творчества Л.: пронесенное через все испытания высокое человеческое достоинство, вера в деятельное улучшение мира.

Соч.: Ó-hit Jeruzsálem... Bécs, 1923; Visegradi utca. M., 1932; Budapest, 1957; Kulcs. Budapest, 1956; Prenn Ferenc hányatott élete. Budapest, 1958; Három hídépítő. Budapest, 1960; Igéző. Budapest, 1961; Elejétől végéig. Budapest, 1963; Mit bír az ember. Budapest, 1965; Szembesítés. Budapest, 1988; Noteszeiből. 1955–1975. Budapest, 1989; Sternekund und Reinekund. Dresden, 1923; Беспокойная жизнь Ференца Пренна. М., 1961; Незабудки. М., 1990.

Лит.: Diószegi A. Küzdelem a szocialista humanizmusért: Lengyel József // A magyar irodalom története. VI. k. Budapest, 1966; József F. Etika és forradalmiság Lengyel József műveiben // «Az Újnak tenni hitet». Budapest, 1977; Laczkó A. Lengyel József önéletrajza // Mítosz és utópia. Budapest, 1995.

О.Россиянов

ЛЁНИ, ПАУЛЬ (Leni, Paul, псевдоним; настоящие имя и фамилия Леви, Пауль Йозеф, Levi, Paul Jozsef, 08.07.1885, Штутгарт – 02.09.1929, Лос-Анджелес / Голливуд, США) – немецкий кинорежиссер и художник. Сын банкира. Проучившись год в гимназии, продолжил образование в художественно-промышленной мастерской, где овладел навыками рисовальщика. Затем продолжил учебу в берлинской Академии изящных искусств. К середине 1900-х Л. получил известность как плакатист, карикатурист и график. В этом качестве впервые соприкоснулся с работой для кино, создав плакат «Киновыставки», открывшейся в 1908; спустя два года разработал логотип для специализированного журнала о кино «Лихтбильд-Бюне» («Lichtbild-Büne») и оформил интерьер одного из столичных кинотеатров. С 1910 работал в качестве сценографа в различных театрах Берлина, оформив множество спектаклей. Его эскизы декораций к «Макбету» экспонировались в 1913 на 25-й выставке «Берлинского Сецессиона». Л. активно участвовал и в других выставках, проводившихся в эти годы, демонстрируя свою графику, эскизы декораций к спектаклям и киноплакаты.

В 1913 Л. приходит в кинопроизводство – прежде всего как художник-декоратор, мастер интерьера. Он сотрудничал в этом качестве с Дж.Майем («Бронированный склеп», «Das Panzergewölbe», 1914), М.Маком («Восьмая заповедь», «Das achte Gebot», 1915 и «Кошачья тропа», «Der Katzensteg», 1915), Э.Любичем («Король блузок», «Der Blusenkönig», 1917). Одновременно продолжал заниматься живописью и графикой, участвовал в выставках журнала «Штурм»*, где выставлялись художники-экспрессионисты.

Как режиссер Л. дебютировал документально-игровым фильмом «Полевой док-

тор» («Der Feldarzt», 1917), позже сокращенным и вышедшим под названием «Дневник доктора Харта» («Das Tagebuch des Dr. Hart») – образчиком военно-пропагандистской кинопродукции, где мелодраматическая интрига сочеталась с документальными эпизодами фронтовой жизни. С первых же шагов в режиссуре он становится одним из самых плодовитых немецких кинематографистов, меняя жанры – от мелодрамы «Прима Вера» («Prima Vera», 1917) и сказки «Спящая красавица» («Dornröschen», 1917) до непритязательной комедии «Платонический брак» («Die platonishe Ehe», 1918) и экранизации шотландской баллады «Пасьянс. Карты смерти» («Patience. Die Karten des Todes», 1919–1920).

Став сценаристом и постановщиком, он продолжал участвовать в художественно-декорационном решении фильмов других режиссеров: Э.А.Дюпона («Белый павлин», «Die weisse Pfau», 1920), Р.Освальда («Леди Гамильтон», «Lady Hamilton», 1921), К.Груне («Жертва женщины», «Frauenopfer», 1921–1922, по пьесе Г.Кайзера*) и др. Нередко его роль как художника оказывалась определяющей, и в таких случаях он именуется в справочниках «бильд-режиссером» или «сорежиссером»: например, в приключенческой ленте «Загадка Бангалора» («Das Rätsel von Bangalor», 1917, режиссер А. фон Анталфи), которая свела его с актером К.Фейдтом*, или в «Черном ходе» («Hintertreppe», 1921, сорежиссер Л.Йеснер*), психологической истории в стиле «каммершпиле», придуманной К.Майером, одним из авторов фильма «Кабинет доктора Калигари» (режиссер Р.Вине*), которая разыгрывалась в экспрессионистских, деформированных, с искаженными пропорциями декорациях Л.

Среди его собственных первых кинопостановок, в которых он стремился реализовать экспрессионистское понимание кинематографа как «ожившей живописи», критика благосклонно приняла трагедийную костюмную ленту «Заговор в Генуе» («Die Verschwörung zu Genua», 1920–1921, по пьесе Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе»), где Л. удачно избежал приемов «заснятого театра» – пути, на который его толкали живописная подготовка и опыт мастера пластического изображения. Убежденный приверженец экспрессионизма, Л. ставит фильм «Кабинет восковых фигур» («Das Wachsfigurenkabinett», 1923), в котором наиболее полно реализует экспрессионистскую программу. Хотя в изобразительном решении, в драматургической конструкции и даже в названии очевидны влияния, которых не избежали ни сам режиссер, ни автор сценария Х.Галеен, ни оформитель-декоратор Э.Штерн, бывший одним из теоретиков экспрессионизма, художественное новаторство этого фильма неоспоримо. Три эпизода (структура, возможно, навеянная «Усталой смертью» Ланга*) – три образа тирании, представленные Гарун аль-Рашидом, Иваном Грозным и Джеком-Потрошителем и воплощенные, соответственно, Э.Яннингсом, К.Фейдтом и В.Краусом. Проблема актера и декораций, обостренная экспрессионистской установкой на условные, стилизованные пластические формы, получила новое решение благодаря тому, что исторические персонажи являлись зрителю как ожившие в сновидении восковые фигуры. По мнению Л., «только выражение психологического восприятия чего-либо посредством изображения можно назвать актом художественно-кинематографического творчества. Изображение в кадре передает переживания людей. Улица в Париже в этом случае – не улица в Париже, а результат визуально-психологического восприятия этой улицы». Столь же важным выразительным средством в фильме, балансирующим между гротеском и «фильмом ужасов», становится свет, которым оператор Х.Лерски дорисовывает кошмарные сновиденческие фантазии. Фильм оказался главным в короткой биографии режиссера и «лебединой песней экспрессионизма» (Ж.Садуль).

В 1925–1926, используя опыт киноавангардистов (Х.Рихтера и других), создававших рисованные абстрактные экранные композиции, Л. работал – как автор идеи и художественный руководитель – над созданием так называемых «фильмов-ребусов», рекламировавших товары больших универ-

сальных магазинов («Ребус-фильм» и «Ребус-фильм: фильм-решение», «Rebus Film», «Rebus Film: Auflösungsfilm», № 1–8). Он продолжал оформлять спектакли и представлять свои сценографические работы на выставках. В 1926 оформил обложку для книги Р.Курца «Экспрессионизм и кино». В том же году Л. получил приглашение в Голливуд, где он – один из немногих художников-экспрессионистов, сохранивших до конца верность этому направлению, – использовал его элементы, разрабатывая новый тип «фильмов ужасов» («Кот и канарейка», «The Cat and the Canary», 1926–1927). В том же ключе он поставил фильмы «Китайский попугай» («The Chinese Parrot», 1927), «Человек, который смеется» («The Man Who Laughs», 1927–1928, по В.Гюго, с К.Фейдтом в главной роли), а также звуковую, но без диалогов, картину «Последнее предупреждение» («The Last Warning», 1928) с декорациями и панорамами, выполненными в экспрессионистской традиции. Разработанная в этом фильме шоковая техника и, не в последнюю очередь, внушающие страх, искаженные в пропорциях декорации зданий вошли в арсенал жанра, развитого затем А.Хичкоком. Таким образом, Л., умерший в начале эры звукового кино, а в его лице и немецкий экспрессионизм, оказали немалое влияние на американский кинематограф.

Другие фильмы: «Принц Кукук» («Prinz Kuckuck», 1919), «Истина торжествует!» («Die Wahrheit siegt!», режиссер Д.Май, 1918–1919, сценарий П.Лени), «Дети тьмы» («Kinder der Finsternis», режиссер Э.А.Дюпон, 1921, художник П.Лени), «Трагедия любви» («Tragödie der Liebe», режиссер Дж.Май, 1922–1923, художник П.Лени), «Любовные письма баронессы фон С...» («Die Liebesbriefe der Baronin von S...», режиссер Г.Галеен, 1924, художник П.Лени), «Фермер из Техаса» («Der Farmer aus Texas», режиссер Д.Май, 1925, художник П.Лени), «Танцор моей жены» («Der Tänzer meiner Frau», режиссер А.Корда, 1925, художник П.Лени), «Манон Леско» («Manon Lescaut», режиссер А.Робисон, 1925–1926, художник П.Лени), «Фиакр № 13» («Fiaker № 13», режиссер М.Кертиц, 1925–1926, художник П.Лени), «Золотая бабочка» («Der goldene Schmetterling», режиссер М.Кертиц, 1926, художник П.Лени).

Лит.: Kurtz R. Expressionismus und Film. Berlin; Frankfurt, 1926; Lotte H. Dämonische Leinwand. Wiesbaden; Biebrich, 1955; Frankfurt a. M., 1975; Paul Leni. Dokumentation und «Das Waschfigurenkabinett» im Kritik-Spiegel seiner Zeit // DIF. Filmkundige Mitteilungen. № 1. März 1970; Paul Leni – Grafik, Theater, Film / Hg. H.M.Bock. Frankfurt a. M., 1986; Brandmeier T. Paul Leni // Film. 1986. № 12; Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977.

А.Трошин

ЛЕОНГА́РД, РУДОЛЬФ (Leonhard, Rudolf; 27.10.1889, Лисса в Польше – 19.12. 1953, Берлин, ГДР) – немецкий писатель и общественный деятель. Сын адвоката, изучал юриспруденцию и филологию в Гёттингенском и Берлинском университетах. Выпустил несколько сборников стихотворений («Петельные строки», «Angelische Strophen»; «Путь через лес», «Der Weg durch den Wald», оба 1913), участвовал в I мировой войне, был ранен. На войну Л. записался добровольцем, но опыт военных лет превратил его сначала в пацифиста (за высказывания против войны он был привлечен к суду), а затем в активного революционера. После поражения революции 1918–1919 он работает как писатель, издатель, театральный и общественный деятель.

Свой экспрессионистский стиль Л. обнаруживает в поэтическом сборнике «Над битвами» («Über den Schlachten», 1914), подхватывающем мотивы «Морга» Г.Бенна*. В своих последующих сборниках: «Варвары» («Barbaren», 1914), «Польские стихотворения» («Polnische Gedichte», 1918), «Хаос» («Das Chaos», 1919), «Сонеты о Спартаке» («Spartakus-Sonette», 1921), «Пророчество» («Die Prophezeihung», 1922) и др. – поэт, сохраняя экспрессионистский космизм и понимание социальных потрясений как неизбежных естественно-природных катастроф, постепенно открывает для себя классовую подоплеку социальных катаклизмов и становится одним из инициаторов и теоретиков пролетарско-революционного искусства. В 1919 он руководит в Берлине пролетарским театром «Трибуна», в 1924 выпускает брошюру «Элементы пролетарской культуры» («Elemente der proletarischen Kultur»).

Теоретический расчет с экспрессионистской фазой своего творчества Л. обнародовал в книге «Вечность этого времени, рапсодия против Европы» («Die Ewigkeit dieser Zeit, eine Rapsodie gegen Europa», 1924). В 1925 он публикует первую немецкую драму о Советской России «Паруса на горизонте» («Segel am Horizont»). В дальнейшем можно говорить лишь о некоторых элементах экспрессионистской образности, сохранившихся в его творчестве.

В 1927 по приглашению Газенклевера* Л. переезжает в Париж, в 1933 становится председателем организованного им вместе с Т.Манном, А.Зегерс и др. Союза защиты немецких писателей в эмиграции, участвует в проведении Международных конгрессов писателей в защиту культуры (1935, 1938). В годы эмиграции издал несколько книг на французском языке, которым хорошо владел, а также два сборника антифашистских стихотворений («Стихотворения», «Gedichte», 1936; «Германия должна жить», «Deutschland muss leben», 1944) для нелегального распространения в Германии и среди немецких солдат в оккупированной Франции. В 1939–1941 Л. был интернирован в лагере Ла-Верне, затем заключен в тюрьму Кастр, откуда сумел бежать в 1943 и присоединился к французскому Сопротивлению. В лагере Ла-Верне он написал первую немецкую пьесу о французском Сопротивлении, трагедию «Заложники» («Geiseln. Tragödie», опубликована 1945). В 1944–1950 жил в Париже, участвовал в 1947 в работе Первого съезда немецких писателей (Берлин). С 1950 жил в ГДР. Будучи уже тяжело больным, Л. продолжал участвовать в литературной и общественной жизни, хотя испытывал явное разочарование в окружавшей его действительности.

Рукописное наследие Л. опубликовано далеко не полностью и хранится в литературном архиве Немецкой Академии искусств (бывшая Академия искусств ГДР). Многое утрачено, в том числе подробные дневники, которые, как считал сам писатель, содержали важный материал для понимания эпохи. Обширное и разнообразное литературное творчество Л. (свыше двадцати сборников стихотворений, романы, рассказы, драмы, радиопьесы, политическая и литературно-критическая эссеистика, теоретические работы) отчетливо выражает одну из важных идеологических и художественных тенденций экспрессионизма, приведших большую группу художников в ряды сознательных участников революционного и затем антифашистского движения. Его программные высказывания отличает внутренняя логика, которая, изменяясь в формах выражения, сохраняет очевидную последовательность. В 1920 он писал в духе визионерского экспрессионизма: «Мы кричим всей кровью в вечность, вся наша кровь кричит, и вы должны слушать всем телом, или чувствовать [...] Мы бросаемся в объятья друг другу и будущим столетиям, мы уже восхищаемся будущим и оно узнает то, в чем мы уверены: мы кричали хорошо». В 1935 Л. говорил уже более строго о соотношении личности и коллектива в социальном движении: «Возможно, в том и состоит глубинный смысл всех революций: дать наибольшему числу людей, массе, возможность стать индивидуалистами и прежде всего, когда-нибудь, наконец-то – индивидуумами» (речь на Первом Международном конгрессе писателей в защиту культуры, Париж, 1935). Эти высказывания (многократно варьируемые в творчестве и статьях Л.) позволяют увидеть, как абстрактно-утопический идеализм экспрессионистов, оказавшихся в русле «активизма»*, сближался в общественно-политической ситуации 1920–1930-х с марксистской доктриной.

Соч.: Das nackte Leben. Sonette. Berlin, 1925; Tragödie von heute. Drama. Berlin, 1927; Der Tod des Don Quijote. Erzählungen. Zürich, 1938; Deutsche Gedichte. Berlin, 1947; Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. 4 Bde. Berlin, 1961–1970; Поэзия ГДР. М., 1973; Поэзия ГДР. М., 1983; Встреча на Эбро. Немецкие писатели в борьбе против фашизма (1933–1945). М., 1989.

Лит.: Jentzsch B. Rudolf Leonhard, «Gedichteträumer». Ein biographischer Essay. Dokumente und Bibliographie. München; Wien, 1984. Тарсис В., Старцев И., Урбан С. Современные иностранные писатели. Био-библиографический справочник. М.; Л., 1930.

А.Гугнин

ЛЁРКЕ, ОСКАР (Loerke, Oskar, 13.03. 1884, Юнген, Западная Пруссия – 24.02.1941, Берлин) – немецкий поэт, прозаик, критик. Родился в многодетной крестьянской семье. По окончании гимназии в Грауденце (1903) поступил в Берлинский университет, где с 1903 по 1907 изучал философию, германистику, историю и музыку. В первые три года творческой жизни (1907–1910) Л. опубликовал – рассказы «Винета» («Vineta», 1907), «Франц Пфинц» («Franz Pfinz», 1909) и роман «Строительство башни» («Turmbau», 1910). Вскоре после выхода первого поэтического сборника «Странствие» («Wanderschaft», 1911), отразившего, в частности, впечатления от путешествия по Германии и Франции, Л. получил премию Кляйста (1913) и отправился в поездку – по Алжиру и Италии, откуда возвратился с новыми стихами, составившими два сборника под названием «Стихотворения» («Gedichte», 1915, и «Gedichte», 1916; второй из них он впоследствии включил в свою лучшую, по общему мнению, книгу стихов «Музыка Пана», «Pansmusik», 1929). В последующие годы Л. время от времени обращался к прозаическим жанрам, но главным «неизбежным для себя занятием» считал поэзию. Последние двадцать лет жизни (1921–1941) он посвятил исключительно поэзии, отвлекаясь периодически на блестящую литературную и музыкальную критику, в которой многие исследователи склонны видеть его истинное призвание.

Ранняя лирика Л. тематически расслаивается на городскую и пейзажную, композиционно – на полярные циклы внутри каждого отдельного тома стихов («Таинственный город», «Die heimliche Stadt» и «Небо над дорогой», «Флигель» и «Фрагменты восхождения на гору»). Постепенно антагонизм города и природы снимается, в 1926 Л. признал решающим для себя опыт их интеграции. Не противостояние, а «мягкое перетекание одного в другое» (в чем явно сказывается увлечение поэта философией дао) характеризует его восприятие действительности, «все его переживания двулики» (В.О.Штомпс). Л. называл себя «революционером с зеркалом» – он установил между «я» и космосом, внутренним и внешним, мечтой и действительностью зеркальные отношения, провоцируя «хрупкие столкновения» (М.Хайман): «Мы парим посреди мира / Под зеркальной бесконечностью / Над морем звезд»; опорные пункты поэтики его – музыка (игра звуками, изощренная мелодика, ассонансы), магия слов и взаимных превращений. Язык Л. свободен от аномалий и деформаций, свойственных экспрессионизму, отсутствие «языкового эксгибиционизма» (В.Мушг) с лихвой компенсируется сгущенностью и «щегольством» языка. Некоторые авторы признают причастность Л. к экспрессионизму с большими оговорками или вовсе отрицают ее, относя его к запоздалым романтикам или импрессионистам. Ему чужды экспрессионистская ирония и гротеск, но мотивы его лирики, метафорика, урезанный синтаксис – характерно экспрессионистские.

С 1914 Л. постоянно жил в Берлине; с 1917 вплоть до конца жизни работал в издательстве Фишера. Член прусской Академии искусств (1926), – постоянный секретарь секции литературы Академии (1928). Уволен с поста в 1933 в связи с отказом поддержать нацистский режим. Умер от сердечного приступа.

Соч.: Pompeji. Gedichte. 1921; Die heimliche Stadt. Gedichte. 1921; Zeitgenossen aus vielen Zeiten. Essays. 1925; Der längste Tag. Gedichte. 1926; Atem der Erde. Gedichte. 1930; Der Silberdistelwald. Gedichte. 1934; Magische Verse. Gedichtauswahl. 1938.

Лит.: Deschner K. Oskar Loerke // Expressionismus. Gestalten einer literarichen Bewegung. Heidelberg, 1956; Muschg W. Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München, 1961; Gebhard W. Oskar Loerkes Poetologie. München, 1968; Neumann G. Oskar Loerke // Expressionismus als Literatur. Bern; München, 1969.

Ю.Логинова

ЛИМО́Н, ХОСЕ (псевдоним; настоящее имя Аркадио; Limón, José [Arcadio], 12.01. 1908, Кульякан, Синалоа, Мексика – 02.12. 1972, Флемингтон, Нью-Джерси, США) – американский танцовщик и хореограф. Родился в Мексике в семье музыканта, руководителя оркестра. В 1915 семья переехала

в США. С 1927 Л. занимался живописью в университете в Лос-Анджелесе, с 1928 – в Нью-Йоркской школе дизайна, но вскоре прекратил занятия. В 1930 поступил в школу свободного танца под руководством Д.Хамфри и Ч.Уэйдмана, вскоре занял ведущее положение в труппе, продолжая обучение до 1940, и был удостоен критикой звания лучшего танцовщика.

Во второй половине 1930-х Л. обратился к хореографии, завоевав признание первыми же постановками – «Танец смерти» на музыку Кларка (1937, посвящен Гражданской войне в Испании), «Мексиканские танцы» (1939), «Чакона ре минор» на музыку И.С.Баха (1940) и др. Отслужив в армии (1942–1945), организовал в 1945 собственную труппу и руководил ею вместе с Д.Хамфри (до 1958), выступая в качестве танцовщика (до 1969) и хореографа. Осуществлял постановки в других труппах и коллективах, в том числе в Датском и Шведском Королевских балетах и др., следовавших традициям классического танца.

В стилистике, в пластике, в тематике и содержании постановок Л., как и других американских мастеров свободного танца, заметно влияние экспрессионизма, сохранившееся в его творчестве до конца дней. Таковы антивоенная «Missa Brevis in Tempore Belli» («Короткая месса военных времен») З.Кодая (1958); «Ла Малинче» на музыку Н.Ллойда (1947), интерпретирующая образ переводчицы и любовницы Э.Кортеса, завоевателя Мексики; «Всему свое время» на музыку Н.Делло Хойо (1957) на основе третьей главы Екклезиаста.

Л. видел в танце не средство развлечения или эскапизма, он верил в его способность преобразить мир и людей. («Подобно искусству таких великих мастеров, как Джотто и Микеланджело, танец должен воздействовать на людей, чтобы они становились лучше».) Он наделял танец, зачастую исполненный энергичной напряженности, большой экспрессивностью, которая подчеркивалась движением и жестом с характерной широкой амплитудой. Отчетливое волевое начало присуще мужскому танцу с ярко выраженной атлетической окраской, в кордебалете, или, точнее, массовому танцу для групп солистов. Особенно наглядно оно проявилось в постановках без музыкального сопровождения, где ритм задают сами движения танцовщиков (хлопки, топот, перестук прыжков – своего рода стаккатное сопровождение «ансамбля ударных», усиливающее драматизм действия.

В своей хореографии Л. широко обращался к ритуалу и народному танцу, особенно мексиканскому и индейскому, органически соединяя его с пластикой современного танца и достигая большой выразительности, смысловой наполненности движения. Новаторские постановки Л. рождались из единства духовных задач и стремления к пластическому совершенству («Император Джонс» на музыку Э.Вила-Лобоса по одноименной пьесе Ю.О'Нила*, 1956). Балет «Не воспетые» (без музыкального сопровождения, 1970), посвященный памяти легендарных индейских вождей (каждому из которых отведено соло), своим строгим рисунком и монументальностью образов напоминает фрески мексиканских художников XX в. Л. в равной мере были доступны драматизм и лирика. Тонкие душевные переживания, сложные психологические состояния воплощены в балете «Павана мавра». Эти «Вариации на тему "Отелло"» на музыку Г.Пёрселла (1949), – самая знаменитая из постановок Л., впоследствии неоднократно ставившаяся ведущими театрами Европы и Америки. Камерная композиция представляет собой хореографическую сюиту танцев эпохи Возрождения, исполняемую двумя парами танцовщиков. Легкие акценты и перебивы ритма, нарушающие плавное течение танца, насыщают его драматизмом, позволяя сквозь форму придворного танца увидеть трагедию героя без воссоздания шекспировского сюжета.

Сложность психологического рисунка отличает и многие последние работы Л. В сольных номерах танцевального реквиема («Танцы для Айседоры» на музыку Ф.Шопена, 1970) воссозданы образы творческой фантазии А.Дункан: Менада, Весна, Родина, ее собственный образ художника-творца и одновременно глубоко страдающей жен-

щины. В глубоко лиричном, построенном на контрастах «Орфее» на музыку квартета № 11 Л. ван Бетховена (1972) острый драматизм соединяется с обобщенно-универсальной трактовкой трагедии героев, в воплощении которой важны пронизанная тревожными интонациями и резкими диссонансами музыка, современный костюм (аскетическое трико) и «потустороннее» световое оформление. В «Карлотте» (1972, без музыкального сопровождения) драматические события мексиканской истории – борьба республиканцев с императором Максимилианом – предстают в виде разорванных воспоминаний, всплывающих в сознании его обезумевшей вдовы Шарлотты, передавая драматизм борьбы масс и трагедию личности, гибнущей в столкновении исторических сил.

Творчество Л., развивавшееся в русле свободного танца, испытало воздействие различных направлений, включая экспрессионизм, и, вместе с тем, впитало живительные соки фольклорной традиции. Отмеченное своеобразием и чертами подлинного новаторства оно оставило заметный след в танцевальном искусстве США и Мексики.

Лит.: José Limón and Dance Company. New York, 1959; The Modern Dance. Seven Statements of Belief. Middletown, 1966; Percival J. Experimental Dance. New York, 1971; Baril J. La Danse moderne d'Isadora Duncan à Twila Tharp. Paris, 1977.

М.Коренева

ЛИ́НКЕ, БРОНИСЛАВ ВОЙЦЕХ (Linke, Bronisław Wojciech, 23.04.1906, Дерпт, Россия – 06.10.1962, Варшава) – польский живописец, график, скульптор. Четвертый сын в семье нотариуса. Учился в школах художественных ремесел в Быдгоще (1922–1923) и Кракове (1924–1926), в варшавской Академии художеств (1927–1931). В 1930-е выставлялся с группами «Ложа вольных маляров», «Фригийский колпак»; быстро приобрел известность, провел много индивидуальных выставок. С 1930-х в течение двадцати лет сотрудничал с варшавским журналом «Шпильки», создав своими сатирическими рисунками его изобразительный стиль. Получил премию за антифашистскую карикатуру на конкурсе Лиги Наций. Из-за дефекта зрения не был призван в армию. В 1940 участвовал в советских выставках во Львове, был депортирован, годы войны провел в Поволжье, на Урале и в Казахстане. Вернулся в Польшу в 1946. В годы войны погибли почти все работы Л., в том числе «Резня» («Rzeź»), «Площадь Свободы» («Plac Wolności»), «Два лагеря» («Dwa obozy»), цикл «Силезия» («Śląsk»). В послевоенный период Л. плодотворно творил, но практически не выставлялся; единственная его большая экспозиция прошла в Англии в 1960. Л. был популярным карикатуристом, но оставался почти неизвестен как живописец – вплоть до посмертной ретроспективы в варшавском Национальном музее (1962–1963).

Л. работал в смешанной живописно-графической технике с элементами рельефа; создал специфическую технику «акварели-оттиска». Он внимательно изучал опыт мирового искусства, поиски художников своего времени, но язык его пластической поэзии незаёмен и своеобычен. Его произведения («Крестный путь», «Droga Krzyżowa»; «Окаменевший», «Skamieniały»; «Переливание из пустого в порожнее», «Przelewanie z pustego w próżne»; «Карусель», «Karuzela»; «Цирк», «Cyrk»; «Операция», «Zabieg»; «Каннибализм», «Kanibalizm»; «Автобус», «Autobus»; «Речь хулигана», «Mowa chuligana»; «Море крови», «Morze krwi»; «Белая голова», «Biała głowa»; «Рука Всемогущего», «Ręka Wszechmogącego») выражают стремление к действительной правде о страдающем мире. В гипнотических, завораживающих образах – аллегориях будущего – запечатлено ощущение трагизма судьбы, зависимой от зла, творимого людьми. Л. отстаивает достоинство человека в борьбе против чудовищного в его душе, агрессии, преобладания инстинктов над разумом. Он выражает ужас перед духовным распадом и перспективой гибели человечества (циклы «Камни кричат», «Kamienie krzyczą»; «Война», «Wojna»; иллюстрации к поэме Ю.Тувима «Бал в Опере», роману К.Трухановского «Сговор демиургов»). Почерк Л. антидекоративен, средства экспрес-

сии подчинены эпике боли и отчаяния. Гротескная деформация – элемент противостояния хаосу: в протесте против зла сплавлены фантастика и скрупулезно «цитируемая» реальность, символические видения, публицистический пафос и черный юмор. Жгучие, негармонизированные сочетания красок оптически отталкивают, усиливая моральное отторжение от изображённого. Жесткие, шокирующие метафоры достигаются точным воспроизведением частностей, саркастическим ассоциативным монтажем, искажением и расчленением привычных визуальных знаков. С.И.Виткевич* приветствовал в Л. «ясновидца» и «гения нового искусства», который пытается «привить другим свой страх и боль». Острое, «антиэстетичное» искусство Л., сочетающее точность детали и лирическую метафору, дает основания говорить о его близости к экспрессионизму, хотя сам художник относил свое творчество к «метафизическому реализму».

Лит.: Witkiewicz S.I. «Hut ab, meine Herren – ein Genie!» // Witkiewicz S.I. Bez kompromisu. Warszawa, 1976; Linke B.W. Kamienie krzyczą. Warzsawa, 1959; Bronisław Wojciech Linke. Warszawa, 1963; Kobyliński S. Bronisław Wojciech Linke. Warszawa, 1963; Kaltenbergh L. O niektórych cechach twórczości Linkego // Przegl. art. 1953. № 3; Kaltenbergh L. Wielka wystawa // Przegl. art. 1964. № 2; Linke A.M. Spokojna gwałtowność // Polityka. 1977. № 41; Stanisławski K. Czerwony autobus // Sztuka. 1985. № 5; Жукровский В. Бронислав Линке // Польша. 1956. № 11.

А.Базилевский

«ЛИТЕРАРНИ СКУПИНА» («Literární skupina», «Литературная группа») – объединение чешских деятелей искусства, многие из которых выступали под флагом экспрессионизма. Возникло в 1921 в Брно, сначала как содружество шести молодых авторов – писателя Л.Бла́тного* (ставшего первым его председателем), критика и теоретика Ф.Гётца*, прозаика и драматурга Ч.Ержабека*, драматурга и режиссера Б.Стейскала, поэтов Й.Халоупки* и Д.Халупы. Позднее к ним присоединились Б.Влчек*, М.Ирко, З.Калиста, Й.Кнап, С.Кадлец, А.Раж, А.М.Пиша (председатель с 1927), В.Черны. Некоторое время членами группы были И.Волькер и К.Библ. Группа основала свой печатный орган – журнал «Гост» («Host», «Гость», 1921–1929), название которого было предложено Волькером, автором поэтического сборника «Гость на порог» («Host do domu», 1921), проникнутого ожиданием обновления жизни. Журнал быстро перерос рамки регионального (моравского) издания благодаря активному участию в нем членов пражского «Деветсила» (Галас, Тейге, Незвал, Сейферт, Ванчура*, Гонзл) и других писателей, не входивших в группы и ассоциации.

В октябре 1922 в журнале «Гость» был опубликован написанный Ф.Гётцем и Л.Бла́тным манифест «Наша надежда, вера и труд», где акцентировались программные принципы, близкие экспрессионизму (хотя слово это не упоминалось). Присоединяясь к идее социализма, члены группы в то же время дистанцировались от революционных лозунгов «Деветсила» (что послужило причиной выхода из нее Волькера). Признавая исчерпанность и неизбежность краха буржуазного общества, они отвергали насилие и делали акцент на нравственных принципах («революция не может, не должна вырастать лишь из чувства голода, она неотделима от этических слагаемых человеческой души, а их необходимо пробуждать, созидать и наращивать»). Члены группы верили в преобразующую миссию искусства, проповедовали «культ любви и гуманности», «революцию человеческих сердец, которая является конечной целью великого космического всечеловеческого братства»). Отсюда эстетическая программа, в соответствии с которой культурное развитие представляет собой «результат множества различных точек зрения и индивидуальных волевых устремлений».

Членам группы не импонировала ни гражданская поэзия С.К.Неймана, по их оценке, «поющая красоту мира машин, той материи, которая убивает человека», ни витализм и чувственность Ф.Шрамека и его последователей, «прославляющих лишь жизнь тела, инстинкты и животные страсти». Ощущая «химеричность» и трагизм современного мира, участники группы видели перс-

пективу в том, чтобы «устранить частнособственнический строй, освободить пролетария, но освободить и человека как такового, освободить духовно, от ненависти, злобы». Проявляя интерес к изобразительному искусству, литературе, театру, народному творчеству, ремеслам, «Л.с.» планировала издание сборников, которые должны были стать трибуной молодой поэзии, выражающей ее эстетические установки: «человек как мера всех вещей, мира и космоса»; «динамичная и драматическая поэзия»; «отказ от психологизма и интеграция эмпирического материала во всей его повседневной случайности». (Вышел в свет лишь один сборник, «Sborník Literarní skupiny», 1923.)

Со временем деятельность «Л.с.» сходит на нет. Ее представители постепенно отходят от экспрессионизма. Развитие некоторых из них идет от идеалистического гуманизма и социальной утопии к революции, большинства – к консолидации с реформистами; от экспрессионизма и примитивистского искусства они эволюционируют к традиционным формам социального реализма.

Лит.: L.B.(Blatný). Z historie Ls // Host 5, 1925/1926. Praha, 1926; Jeřábek Č. V pamětí a srdci. Brno, 1961; Brno v minulosti a dnes 8. Brno, 1966; Sborník Národního muzea v Praze. Řada C – literární historie. Sv. XII (1967). Č. 1. Avantgarda známá a neznámá, D. I. Praha, 1971.

Р.Филипчикова

ЛИТЕРАТУРА И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Новая система средств выразительности, разработанная экспрессионизмом, в силу своей неоднородности с самого начала ускользала от четких определений (И.Голль*: «Не стиль, а окраска души, которая для “техников литературы” до сих пор не поддалась химическому анализу и поэтому не имеет имени»). Более поздние утверждения, согласно которым экспрессионизм не создал «своей собственной четкой поэтики» (П.Раабе) и представляет собой лишь «широчайшую шкалу индивидуальных стилей» (В.Роте), опираются на конкретный анализ творчества разных авторов и в значительной мере справедливы. Тем не менее, диффузность явления не исключает возможности рассмотрения экспрессионизма как художественно-эстетической системы, особенности которой сильнее, чем в других сферах искусства, проявились в литературе. Несмотря на негомогенность, литература экспрессионизма ясно выразила новую концепцию человека и его отношения к миру. Мощность креативного потенциала экспрессионизма заключалась в его страсти к познанию «сути вещей» и надежде на лучшее будущее, в его вере, пусть утопичной, в возможность гармоничного созвучия «я» и мира перед надвигающимся хаосом, в его гуманистическом пафосе. Гуманизм экспрессионизма носит парадоксальный характер: чаще всего его питали отчаяние, отвращение к жизни и беспощадная прямота. Но «невостребованный энтузиазм» (Г.Гейм) и мощная энергия, ставшие источником эстетического экстремизма, радикально отделяют экспрессионизм от натурализма, импрессионизма, символизма и сецессии. Своим позитивным пафосом экспрессионизм существенно отличается и от синхронных ему течений (футуризма, дадаизма, конструктивизма, сюрреализма и т.д.), ориентированных на разрушение и фрагментирование действительности. Не случайно дадаисты поспешили отмежеваться от экспрессионизма, «его сентиментальности и неистребимой потребности в гармонии» (Р.Хюльзенбек).

При всем богатстве и пестроте немецкой философской мысли того времени (см. «Философские учения начала XX века и экспрессионизм»*) творческое противостояние молодых литераторов нормам буржуазного общества питалось, главным образом, ницшеанскими идеями нигилизма и витализма. Ницше присутствует в литературе экспрессионизма явно и скрыто, в мировоззрении и образной системе; использование его идей нередко носит характер немаркированной интертекстуальности, как при ссылках на тексты Библии. Интегрированные в экспрессионистскую литературу важнейшие понятия «философии жизни» превращаются в «метафоры эпохи» (С.Виетта). Ядро этого метафорического комплекса составляют все

виды активности, определяющие ведущие мотивы экспрессионизма: реальные и экзистенциальные странствия, конфликт отцов и детей, разрушение старых устоев и двойной морали буржуазного общества, снятие табу с откровенно плотского, очарованность скоростью и техническим прогрессом, присвоение экзотического, чужого. Среди философем позитивного свойства есть и метафора Войны, которую ранние экспрессионисты понимали как уничтожение всего застывшего и отжившего, как единственно реальное «странствие». Тоску по экзотике им пришлось утолять в походных маршах, поля боевых действий в их творчестве заняли место вымышленных очужденных пространств, которые щедро создавались фантазией, порожденной городской средой.

Идеи «философии жизни» в мировоззрении экспрессионизма тесно переплетались со взглядами эстетиков конца XIX – начала XX в. Х.Бара* и В.Воррингера*. Наиболее действенными оказались призывы к освобождению от описательности и понимание художественного пространства как фикции. Своей важнейшей задачей экспрессионизм провозглашал постижение «метафизики бытия» (В.Кандинский*) и проникновение «по ту сторону вещей» (К.Эдшмид*). Литература экспрессионизма восприняла и развила идею отказа от миметической природы образа, размыла единую перспективу, деформировала действительность, обратила безобразное в эстетически притягательное. В остраненном изображении неразрывно спаянные красота и уродство порождали некую иную реальность, при этом важным оказывалось не видимое, а созерцаемое, «не объект, а субъект, скрытый в объекте» (М.Крель). Этот постулат явился краеугольным камнем в формировании образной системы литературы экспрессионизма, особенно его нового типа метафорики.

Нигилизм в литературе экспрессионизма наиболее полно воплотился в триаде «чужесть-отчуждение-очуждение» («Fremdheit-Entfremdung-Verfremdung»), за которой стоит формула Ницше, требовавшего «деформировать мир, чтобы суметь в нем выжить». Этот тезис приобрел в экспрессионизме трагическое звучание, так как потребность ухода к чуждому как к иному проявлялась на фоне постоянного «возвращения к себе и сути вещей» (Г.Бенн*) и фатальной невозможности к ним вернуться. В экспрессионистской литературе представлены все аспекты социально-антропологического толкования термина «отчуждение» (см. «Свое и чужое»*).

Структурно литература экспрессионизма вполне традиционно представлена поэзией, драмой и прозой, но при этом в произведениях каждого из литературных родов на разных этапах предпочтение отдавалось разным аспектам критики современной цивилизации и теории познания, пацифистским, социально-утопическим и мессианским надеждам, революционному пафосу обновления, патриотическим идеям национальной целостности и независимости.

Ранний (до I мировой войны) экспрессионизм – период наивысшего расцвета поэзии. В ней наиболее полно нашел отражение крайний субъективизм экспрессионизма, сопоставимый с индивидуализмом эпохи романтизма (см. «Романтизм и экспрессионизм»*). В поэзии начало осуществляться коренное преобразование языка, в результате чего сформировалась своеобразная экспрессионистская поэтика (характерная в той или иной степени и для драматургии, и для прозы).

Спектр намерений и мотивов поэзии этого периода широк и неоднороден. В нем представлены как унаследованная традиция, так и новые аспекты состояния лирического «я», не актуальные или просто не известные прежде поэтической практике. Ее стилевые и формальные признаки можно определить как нарушение принятых форм; предпочтение «принципа монтажа» или «симультанного стиля»; отклонение от грамматической нормы в морфологии и синтаксисе; «риторизацию» и «патетизацию» высказывания; «динамизацию» языка; доведение метафорики до шифра, не поддающегося однозначному толкованию; сочетание формальной дисциплины и смысловых темнот. Эти элементы поэтики, впоследствии ставшие в мировой литературе нормой, в творчестве

экспрессионистов выглядели вызывающе провокационными, не раз становились причиной публичных скандалов, судебных разбирательств, штрафов и запретов.

Однако в поэзии экспрессионизма отчетливо просматривается и романтическая тоска по целостности. При всей радикальности взглядов и общей тенденции к новизне, полного разрыва с традицией не произошло, и образ «являющейся красоты» (Гёльдерлин) продолжал тревожить экспрессионистов в их экзистенциальном странствии. Но в конце такого поиска-странствия Бог оставался безымянным, любовь к женщине принимала форму опасной страсти к чужачке (см. «Любовь»*), а природа то представала в зловещем непостижимом обличье, то, напротив, становилась убежищем и отдохновением странника (см. «Природа в эстетике экспрессионизма»*). Границы между конвенциональностью и эпатирующей игрой с ней в экспрессионизме смешались, что давало себя знать в его постоянном взаимодействии с устойчивыми структурами других художественных систем, в том числе барокко и особенно романтизма. Поэты экспрессионизма часто изъяснялись ямбом традиционной религиозной, любовной и пейзажной лирики, гимном, псалмом, песнью.

Тяготение экспрессионистской поэзии к строгим порядкам сказывается и в ее приверженности к сонету (П.Больдт*, Г.Гейм, Й.Р.Бехер*, П.Цех*, Г.Эренбаум-Дегеле*, Э.Ласкер-Шюлер*, В.Клемм*, Л.Рубинер*, К.Штамм* и др.). Сонет позволял поэту «странно смеяться» (А.Лихтенштейн*) и вместе с тем служил опорой во всеобщем хаосе. В пристрастии к нему отчетливо проявилась амбивалентность экспрессионизма, в котором тяга к гармонии прошедшей классической эпохи сочеталась с зачарованным взглядом на эру технического прогресса.

В центре внимания экспрессионистской поэзии оказалась личность катастрофического мироощущения. Субъект лирики (а также в значительной мере драмы и прозы), ее «новый человек»*, часто предстает в образе чужака, странника; состояние неуютности человека в мире – в пространстве, во времени, в своем собственном жилище – эта поэзия зафиксировала в тончайших нюансах: «Нет дома для меня ни в ближнем, ни в себе самом, / А время – и ничто, и пауза! / Все в прошлом, нет ни сейчас, ни завтра. / Ничего, лишь вечное стремленье / Рассыпаться на тысячу частиц и в каждой – быть...» (Ф.Верфель*). В этот мотив включены антропологические и социальные аспекты чужести: деклассированный элемент, представитель непрестижной у буржуа профессии – художник, артист, циркач, танцор, певец, человек другой расы и т.д. Именно такими были чужаки романтизма: «Белокурый Экберт» из одноименной книги и Кристиан из «Руненберга» Л.Тика, Натанаэль Э.Т.А.Гофмана («Песочный человек») или Ленц Г.Бюхнера. Таков герой поэзии раннего В.Маяковского* и В.Хлебникова*. Таков и один из центральных образов в поэзии Г.Тракля*: отшельник, чужестранец, чужестранка (der Fremdling, die Fremdlingin). Таков непостижимый Всевышний: «Я к безымянному, далекому ночному лику Бога протягиваю руки» (К.Хайнике*). Личность чужака оказалась необыкновенно привлекательной своей потенциальной динамикой и бездонностью противоречий (не только в поэзии, но и в драматургии, и в прозе, например, герой романа Р.Шикеле* «Чужак», 1909). Экстремальное воплощение аутсайдера в поэтике экспрессионизма – сумасшедший. Мотив скатывания в пропасть безумия экспрессионисты разрабатывали с таким же пристальным вниманием, как и в свое время немецкие романтики, считая безумие последним шагом к гениальности, что подтверждалось биографией их кумиров, Ф.Гёльдерлина и Ф.Ницше.

«Чужак» наиболее естественным образом мог позволить себе странно вести себя и изъясняться, ибо человек «утратил в современном мире способность связно мыслить и говорить» (Г.фон Гофмансталь). Одним из ведущих способов остранения стало нарушение связей между отдельными компонентами текста, характеризующее «зашифрованные» стихотворения, многие ранние экспрессионистские новеллы и в особенности драматургию, что было равносильно прощанию с реалистическими приемами изо-

бражения и сосредоточению на формально-языковой стороне творчества. Эта тенденция присуща военной поэзии А.Штрамма*, Р.Ф.Беренса, О.Небеля. Стихи А.Штрамма нередко служат визитной карточкой всего экспрессионизма, насаждая представление о его поэзии только как о деформированной. Однако значительная часть поэтического наследия экспрессионизма внешне вполне традиционна (Г.Гейм, О.Лёрке*, М.Герман-Нейссе*, В.Клемм* и др.). Гораздо большую сложность, чем разрушенная структура, представляет «квазиструктурность», свойственная лирике Г.Тракля, А.Вольфенштейна*, Я. ван Ходдиса* и др., а также новеллистике. Для «квазиструктурности» характерны формально безупречное синтаксическое построение при «сдвинутой» семантике. Когда Тракль пишет, что «душа на земле – Постороннее» («Весна души», «Frühling der Seele»), некое Странное Иное в сокрытой Стране Заката («Закат», «Untergang»), неведомого Запада («Упадок», «Verfall»), то все миметические элементы текста, отражающие реальное пространство, время, действующих лиц, события, причинно-следственные связи и т.п., оказываются бесполезными для герменевтического понимания. Слово в этом случае «становится суверенным и выпрыгивает из предложения» (Ф.Ницше). В построении таких «остраненных» текстов важнейшую роль играет «абсолютная метафора»*, которая становится способом познания, структурирования и объяснения мира. Но и в использовании традиционных видов метафор – овеществления и персонификации – экспрессионизм добивался особого рода «динамизации» и «демонизации» (К.Л.Шнейдер) картины мира, присущих только его субъективизму, пафосу и утопизму. Для изображения сути современной цивилизации и ее выхода из-под контроля разума экспрессионизм пользуется системой образов, трагически заостряющей состояние изолированности человека в мире «обесцененных ценностей» и разрушительного воздействия на личность.

Значительную часть экспрессионистской поэзии составляет ее «активистское крыло», так называемая «О-Человек-поэзия»* («O-Mensch-Dichtung»). Это по большей части стихи раннего Ф.Верфеля, К.Оттена, Л.Рубинера, Р.Леонгарда*, В.Газенклевера*, Й.Р.Бехера, частично А.Эренштейна*, А.Вольфенштейна, К.Хайнике и др., обращенные к «новому человеку» и к будущему. В основном они определяют лицо военного и послевоенного экспрессионизма, когда поэзия этого рода развилась до высокого революционно-политического пафоса. Многие ее образцы собраны в антологии «Друзья человечества»* (1919), «каждое стихотворение которой есть открытое выступление поэта в борьбе против старого мира, на марше к новой человеческой стране социальной революции» (Л.Рубинер). Этого рода поэзия широко представлена также и в антологии «Сумерки человечества»* (1920). Возникновение такой поэзии в экспрессионистской среде, ее развитие и постепенный уход в голый агитационно-пропагандистский пафос можно проследить на примере творчества О.Канеля*. Именно она подверглась впоследствии наиболее острой критике как «рифмованные пароли и лозунги» (Э.Лонер), обнажившие несостоятельность упрощенных призывов к объединению поэтов и пролетариев в социальной революции. «Поэт-рабочий», по Маяковскому, творил новую Революцию Духа, «Мистерию-буфф». К элементам такой революционной поэтики относится демонстрация классового противостояния буржуазии и пролетариата, построенная на контрасте бедности и богатства, угнетения и страдания. Однако сами экспрессионисты (в частности, Й.Р.Бехер) признавали позднее опасность схематичного упрощения этого антагонизма. Использование религиозной символики в такой поэзии превращалось в значительной степени в расхожие клише. Эти тенденции затронули также экспрессионистскую поэзию в странах распавшейся Габсбургской империи (Австрии, Венгрии, Чехии), в республиках Югославии (Сербии, Хорватии, Словении), отчасти в Болгарии и некоторых других странах, в том числе в Мексике. Во всех этих случаях прослеживается типологическая связь с пролетарской литературой в России того времени (см. «Пролеткульт и

экспрессионизм»*). Это направление в экспрессионистской поэзии по своему утопическому потенциалу близко к драме – второму по значимости литературному роду в экспрессионизме.

Драматургия экспрессионизма, как и его поэзия, проделала путь от демонстративной антибуржуазности до надежды на революционное обновление и пришествие общества будущего. Но она в большей мере сконцентрирована на проблемах общественного порядка: лживости буржуазной морали, противоречивости технического прогресса, на войне и революции, на проблеме насилия. С поэзией драму роднит и специфическая амбивалентность экспрессионизма, заложенная в авторской позиции и в отношениях героев между собой: в экспрессионистской картине мира ничто не очевидно («Кто ведает, не есть ли жизнь – смерть, дыхание – удушье, а солнце – ночь?» – А.Эренштейн). В цикле единственных в своем роде экспрессионистских комедий К.Штернгейма* (комедия не принадлежит к популярным жанрам экспрессионизма) «Штаны» («Die Hoze», 1909–1910, постановка 1911), «Сноб» (1913–1914), «1913» (1915), «Ископаемое» (1923) автор заставляет зрителя восхищаться деловыми качествами своих героев из мелкобуржуазной среды, носящих красноречивую фамилию Маске, разоблачая их в то же время как умных, хладнокровных и жестоких эгоистов. Комедии и драмы, которые он объединил общим заголовком «Сцены из героической буржуазной жизни» («Aus dem bürgerlichen Heldenleben»), утверждали, что каждый, кто вознамерился полно реализовать «свой особый нюанс», заложенный в него Богом, должен освободиться от пут общечеловеческих моральных норм.

Особое место занимает мессианская драма Р.Й.Зорге* «Нищий» (1912), в которой была заявлена характерная для литературы экспрессионизма проблематика становления поэта, осознающего свою миссию и противопоставляющего себя слепому и глухому миру в лице гротескно грубого материалиста-отца. Не менее значима для становления экспрессионистской драматургии пьеса «Сын» (1914) В.Газенклевера, в которой прослеживается становление молодого человека, задыхающегося в мещанской атмосфере отцовской семьи. Начиная с этих пьес, экспрессионистская драма разрабатывает новые драматургические решения, на основе изменившейся функции символа, восходящей к А.Стриндбергу*. Для экспрессионистской драмы характерны образы-персонификации, символизирующие определенную идею: «Некто в сером» из пьесы Л.Андреева* «Жизнь человека» (1906), предвосхитившей на много лет характерное построение экспрессионистской драмы; Поэт, Молодой человек, Люди, Группа, Побочные лица, Немые лица (Й.Зорге), Сын, Брат, Мать (Э.Барлах*, Г.Ганц*), Спящий матрос (Р.Гёринг*), Силы (А.Штрамм), Голубые или Желтые фигуры (Г.Кайзер*), Девушка, Юноша, Карлик, Калека (П.Лагерквист*), Денди и Дендинетки, 48 Мандельбаумов (С.И.Виткевич) и т.д. Подобные абстракции, стирающие индивидуальность, однако не снижали драматичность действия, но способствовали его развитию и достижению «самой невероятной правды» (И.Голль).

В центре экспрессионистской драмы находится герой, который видит себя вождем-пророком и говорит непосредственно со своим народом. Мессианский экспрессионизм достигает своего апогея в характерной драматической форме, которая вошла в историю литературы и театра как «драма преображения»*. Первым ее образцом была пьеса «Граждане Кале» (1914) Г.Кайзера, главный нравственный мотив которой определяется добровольным самопожертвованием, но истинное спасение города Кале, по замыслу Г.Кайзера, заключается не в спасении его жителей, а в их внутреннем преображении. Эта экспрессионистская социальная утопия на основе внутреннего изменения человека составляет стержень значительной части мессианского экспрессионизма. В пьесах такого рода всему «старому» отводится однозначно отрицательная роль, а любое движение сценического действия рассматривается как этап на пути очищения, а затем и рождения «нового человека». Идея внутреннего преображения стоит в центре многих экспрессионистских пьес, не

связанных непосредственно с проблемой семейных взаимоотношений, особенно в позднем экспрессионизме (анархистская драма П.Корнфельда* «Соблазнение», 1917; экзистенциальная драма Э.Барлаха «Смерть родственника», 1918). В «драме преображения», принадлежащей к открытиям экспрессионизма (хотя она и хранит память о давней традиции, ибо преображение есть неотъемлемая часть религиозного покаяния и внутреннего совершенствования), наиболее ярко выразилось понимание драмы как эффективного средства пропаганды нового мира и единения человека с миром и космосом. Близка к ней и так называемая «драма возвещения»*. Новым в этих пьесах был страстный порыв к некой абстрактной утопии и призыв активно следовать ему, обращенный непосредственно к зрителю и принимающий либо формы острой критики капитализма, войны и технической цивилизации, либо воспевания утопического общества справедливости, свободного от насилия и угнетения. Знаковой для экспрессионизма и его идеи внутреннего преображения стала трагедия Р.Гёринга* «Морской бой» (1917). Драма Э.Толлера* «Преображение» (1917–1918) ознаменовала переход позднего экспрессионизма к политическому театру. (Э.Толлер рассматривал свою пьесу, в которой герой обращается к зрителям с призывом ко всеобщему братству, как листовку.) Заметными вехами в дальнейшем его становлении стали драмы Э.Толлера «Человек масса» (1921), «Гоп-ля, живем» и «Хинкеман» (в русском переводе «Эуген несчастный», 1924). Все они содержат отрезвляющий вывод, согласно которому ни государство, ни общество, ни какая-либо иная общность сами по себе не могут принести человеку счастья.

В эти годы получили дальнейшее развитие и окончательно сложились структурные особенности возникшей еще в драматургии раннего экспрессионизма так называемой «драмы пути»* («Stationendrama»), построение которой восходит к пьесам А.Стриндберга: действие в ней распадается на последовательность отдельных сцен, которые могут и не складываться в нечто целостное. Нередко такие самостоятельные фрагменты («станции») представляют собой символические эпизоды-видения (или галлюцинации) центрального героя, и все действие представляет собой путь его внутреннего становления. Фигура героя в этом случае заполняет все сценическое пространство, остальные персонажи и события предстают как проекции его сознания, «излучение» его «я». Эта драматургическая форма, также восходящая к А.Стриндбергу, получила название «я-драма»* («Ich-Drama»). К другим специфическим особенностям экспрессионистской драматургии относятся деформация времени (ускорение, замедление) и очуждение пространства (особенно заметное в пьесах художника О.Кокошки* и скульптора Э.Барлаха). Пьесы Г.Кайзера («С утра до полуночи», 1916; трилогия «Газ», 1918–1919) закрепили в качестве стилевой особенности экспрессионистской драматургии иерархию действующих лиц как анонимных типических фигур, абстрагированность коллизий, построенных на реальных или вымышленных фактах, геометричность сценического решения. Так же были построены драма М.Крлежи* «Легенда (1915–1918) и его военные драмы (1922). Сновидческие сцены в драмах Э.Толлера «Преображение» и «Человек масса» немыслимы без техники киномонтажа. Все эти изменения в структуре пьес вызвали к жизни новые режиссерские решения – повышение роли «световой режиссуры», заменяющей причинно-следственные связи, выразительности жеста и позы, а также особую декламационную акцентированность реплик и диалектику монологической и диалогической сценической речи (говорения). Речь героев достигает высот лирического экстаза, часто ритмически организована или переходит в массовую хоровую декламацию (в драмах Л.Рубинера, Э.Толлера, Г.Кайзера, М.Пульфера*). Многократные повторения ключевых слов и призывов служат тому, чтобы «проникнуть и в самое тугое ухо» (Г.Кайзер). Эти пьесы стимулировали использование новых технических возможностей сцены и достижений прогресса в области средств массовой информации (см. «Театр и экспрессионизм»*).

Однако, несмотря на высокий гуманистический пафос и новаторские приемы, вошедшие в мировую драматургию и театральную режиссуру, из всего наследия экспрессионистской драмы свою жизнь на сцене смогли продолжить пьесы немногих авторов (Ведекинд, Штернгейм, Кайзер), которые в силу их остросоциальной проблематики перестали рассматриваться как экспрессионистские произведения.

Традиционная точка зрения, согласно которой прозаические жанры принадлежат периферии литературы экспрессионизма, справедлива лишь отчасти для Германии, Венгрии, Сербии, Хорватии, Словении, Швейцарии, США и некоторых других стран, где поэтов и авторов драматургических произведений среди приверженцев экспрессионизма, действительно, оказалось много больше, чем прозаиков. Антология прозы немецкоязычного экспрессионизма «Расцвет. Современные новеллы» («Entfaltung. Novellen an die Zeit», издатель М.Крель, 1921) значительно уступала аналогичной по замыслу антологии поэзии «Сумерки человечества» (1920). Но в большинстве стран бывшей Австро-Венгрии, в Польше, роль первопроходца в освоении нового жизненного опыта, бесспорно, принадлежала прозе (новеллы и романы Ф.Кафки*, М.Брода*, А.Кубина*, А.П.Гютерсло*, Р.Мюллера*, Э.Вайса*, О.Баума*, У.Донадини*, Т.Мицинского*, С.Пшибышевского*, Б.Шульца*). В России первыми экспрессионистскими произведениями были рассказы Л.Андреева и его повесть «Жизнь Василия Фивейского» (1903), а его «Красный смех» (1906) предвосхитил амбивалентный взгляд на военные события, совмещающий ужас перед убийством и «кровавую радость войны», породив характерные стилистические решения, близкие немецкой экспрессионистской прозе.

В наиболее значительных произведениях экспрессионистская проза поднималась на высокий уровень философской рефлексии, используя при этом самые экстремальные художественные формы. Духоте и банальности окружающего внешнего мира она противопоставляла страдающего героя: в центре ее стоит человек надломленный, истерзанный, находящийся в плену собственной отрешенности и изоляции. Всякое изменение такой личности представляет собой не шаг в ее поступательном развитии, а вопль души, бегство, часто связанное с насилием или патологическим состоянием. Не случайно трое из крупнейших авторов прозаических произведений немецкоязычного экспрессионизма, заглянувших в самые темные уголки человеческого сознания – А.Дёблин*, Г.Бенн* и Э.Вайс*, – были медиками.

Смещение внимания на внутренний мир персонажей изменяет статус повествователя: всезнающий автор уступает место размышлениям и сомнениям рассказчика, чье отношение к изображаемой действительности не всегда удается определить. Еще более специфическим приемом можно считать полное исчезновение прямой речи повествователя и ее замену на новые формы самовыражения героев, которые позволяют более интенсивно передать чувства, мысли, ассоциации в их фрагментарности и спонтанности; «внутренняя речь», «внутренний монолог», «поток сознания» вытесняют рассказчика. Важнейшей частью повествования становится подсознание персонажей, их сны и видения, которые не поддаются рациональному контролю, превращаясь во «внутренние истории» (М.Браунрот). Влияние З.Фрейда (в особенности «Толкования снов», «Traumdeutung», 1900) поколебало оптимистическую веру в разум, элементы кошмара и фантасмагории репрезентируют состояние страха и отчуждения личности в современном мире.

Привычное для истории литературы соотношение большой и малой формы в экспрессионистской прозе выглядит нарушенным. Роман как жанр оказался не созвучным раннему экспрессионизму. К.Эйнштейн* объявил описательный роман «изжившим себя безобразием», «абсурдным в его попытках анализа», поскольку действительность лишена смысловых и логических взаимосвязей. Тем не менее, именно он написал роман «Бебукин, или Дилетанты чуда» (1912, отдельные главы публиковались с 1907), персонажи которого представляют собой олицетворения определенных философских доктрин теории познания. Этот роман,

ставший «стилеобразующим произведением экспрессионизма» (Г.-Г.Кемпер, С.Виетта), относится к интереснейшим языковым документам начала XX в., помогая определить время и место рождения сюрреалистического искусства (только А.Штрамм и Я. ван Ходдис так же близко подошли в своих языковых экспериментах к этой грани). В нем подвергается сомнению классическая эстетика и утверждаются открытые структуры с самостоятельно функционирующими элементами, разрушающими принцип композиционной упорядоченности. Как и в драмах Г.Кайзера, позитивные утопии «нового человека» гибнут в крови коллективного саморазрушения. Этот роман имел большое значение для всего последующего развития экспрессионистской прозы: монологической рефлексии Г.Бенна и Г.Зака, фантастических аллегорий А.Лихтенштейна и Э.В.Лоца*, афористической иронии А.Эренштейна и К.Штернгейма, проповеднической риторики Л.Франка* и А.Фанкхаузера*.

К наиболее значительным произведениям экспрессионистской крупноформатной прозы принадлежит и «китайский роман» А.Дёблина* «Три прыжка Ван-Луня» (написан 1912–1913, опубликован 1915). Центральный мотив добровольного самопожертвования сближает этот роман с проблематикой драм Г.Кайзера и Э.Толлера. Его можно рассматривать как образец экспрессионистской поэтики паратаксиса, то есть нанизывания не связанных друг с другом реплик и эпизодов, которые так же, как в «драме пути», могут меняться местами («киностиль», по определению самого А.Дёблина: «Если роман нельзя разрезать, как дождевого червя на десять частей, которые бы самостоятельно могли шевелиться, то он ничего не стоит»). Эта внешняя сторона экспрессионистского романа проявляет, по Дёблину, его внутреннюю сущность: «Нагромождаются изображения ситуаций, в которых субъект видит себя [...] сбитым с пути, в полной власти гетерогенного множества симультанных впечатлений, которые он в состоянии лишь регистрировать».

В экспрессионистской прозе Германии явно преобладают малые жанры, которые в наибольшей степени соответствуют пафосу движения, «эстетическому принципу интенсивности» (К.Пинтус*) и вытесняют излишнюю для экстатичного мировосприятия эпическую полноту. В программной статье 1911 «Молодые берлинцы» К.Хиллер* назвал глоссу «нашей художественной формой par excellence» [преимущественно (франц.)]. Такие произведения легко доходили до читателя или слушателя и обеспечивали ставшую столь важной для искусства обратную связь. В то же время в них в наибольшей степени проявляется отсутствие четких жанровых границ и определений (рассказ, новелла, парабола, гротеск). Многие экспрессионисты с одинаковым успехом творили как в области литературы, так и живописи, графики, скульптуры (Э.Барлах, Л.Майднер*, О.Кокошка, А.П.Гютерсло, Э.Ласкер-Шюлер, К.Швиттерс, Ст.И.Виткевич, Б.Шульц и др.). Они стремились к синтезу разных родов и видов искусства и преодолению традиционных границ между ними, что не преминуло отразиться на возникновении смешанных жанров.

К стилеобразующим новеллам раннего экспрессионизма, оказавшим значительное влияние на весь ход дальнейшего развития прозы не только в Германии, относятся новеллы «Убийство одуванчика» (написана 1904, опубликована 1910); «Танцовщица и тело» («Die Tänzerin und der Leib») (1910) А.Дёблина; «Тубуч» (1911) австрийца А.Эренштейна; «Безумный» (1911) Г.Гейма; цикл ранних новелл о враче Ренне Г.Бенна (1906–1909, опубликованы 1912). Однако экспрессионистская новелла не соответствует традиционному пониманию новеллы как жанра. В ней происходит ломка всех представлений о канонах, начиная с отказа от миметической техники повествования. «Не пересказывающимся» может быть весь текст или отдельные фрагменты, парализующие его общую интерпретацию, этой цели может служить даже одно слово, которое внезапно опрокидывает весь смысл текста, заставляя воспринимать его как «нечто другое». Так это происходит, например, в новелле Р.Вальзера «Цветочные дни» («Blumentage», 1911), в которой главный персонаж вдруг сообща-

ет читателю между прочим: «В день василька я закрепил за своими тремя ушами василек, и это очень украсило меня». Подобные приемы так остраняют текст, что его целостное, ориентированное на содержание, прочтение становится невозможным, а новелла ускользает от понимания. Такой способ очуждения особо близок эстетике экспрессионизма. Аналогичный способ построения новеллы широко представлен и в экспрессионистской прозе других стран (И.Андрич, М.Крлежа, А.Цесарец*, Л.Андреев, А.Платонов, Б.Шульц и др.).

Преобладание в экспрессионистской прозе субъективной перспективы размывает границы между поэтическими и прозаическими жанрами. Многие авторы были, в первую очередь, поэтами (Г.Гейм, Г.Бенн, А.Вольфенштейн, М.Брод, А.Лихтенштейн, О.Лерке, С.Фридлендер [Минона], Э.Диктониус*, М.Настасиевич*). Близки к поэтическому строю «Письма в Норвегию» Э.Ласкер-Шюлер (опубликованы как роман в письмах «Мое сердце», «Mein Herz», 1912), ее же сказочные квазивосточные новеллы из цикла «Фивинский принц» («Prinz von Theben», 1914), «Прозаические миниатюры» («Lesestücke», 1916) блестящего стилиста Ф.Хардекопфа, новелла погибшего в войну Э.В.Лоца «Странное пробуждение» («Sonderbares Erwachen»), представляющая собой фрагмент «гениального ненаписанного утопического романа» (К.Хиллер), «Я сам. Чувства» Г.Моргенштерна* (1922), «Детство Люверс» Б.Пастернака (1922), «Требовательный гость» П.Лагерквиста (1925) и др.

В социально-критическом аспекте экспрессионистская проза сопоставима с драмой, но в ней четче прочерчена индивидуальная перспектива, более всего в мотивах отчуждения, сумасшествия и самоубийства, а также в виталистическом порыве, часто сопряженном с сексуальными проблемами (новеллы Ф.Верфеля «Богохульство безумца», «Blasphemie eines Irren»; Л.Франка «Безумец», «Der Irre», 1918; роман П.Адлера «Именно», «Nämlich», 1915). Новелла Г.Гейма «Безумец» («Der Irre», 1911) предвосхищает изображение в литературе XX в. психического расстройства как формы социальной инакости, ведущей к экзистенциальной бездомности, дезориентации и отчуждению.

После I мировой войны в Германии экспрессионистская проза так же, как драматургия и поэзия, встраивается в новые общественные и политические процессы, следуя за читательским интересом и потребностями общества. В условиях революционного брожения виталистические порывы предвоенного времени в значительной мере трансформируются в «активистские» общественно-критические мотивы. Новая общественная действительность была противоречива и фрагментарна, что затрудняло создание больших прозаических произведений, тем более по канонам экспрессионистской поэтики (что сказалось, например, на антивоенном романе Й.Р.Бехера «Люизит, или Единственно справедливая война», 1926; очерковом по построению романе С.Третьякова «Дэн Ши Хуа», 1926, и др.). Но и во второй половине 1920-х были написаны романы, выросшие из системы нравственных и эстетических координат экспрессионизма, из столкновения мира «истинного» и мира «ложного» (романы Х.Г.Янна* «Перрудья», М.Црнянского* «Дневник о Чарноевиче», «Божественный недуг» и «Огненные братья» А.Фанкхаузера и др.). Наболее значительным произведением экспрессионистской прозы в истории немецкой литературы остался роман А.Дёблина «Берлин. Александерплац» (1929), в определенной мере уже испытавший на себе влияние «новой деловитости»*.

Потенциал экспрессионизма в области крупномасштабной прозы не успел раскрыться до конца, ему явно не хватило «инкубационного периода» (Х.Э.Якоб). Об этом свидетельствует и то обстоятельство, что в последующие годы многие экспрессионисты создали значительные произведения романного жанра, но в рамках уже другой, не экспрессионистской эстетической системы, хотя практически всегда с использованием ее существенных элементов, которые «заставляют шататься здание объективной реальности и сквозь образовавшиеся трещины являют истинное лицо бытия»

(А.Дранов): «Слева, где сердце» и другие поздние романы Л.Франка, «Прощание» Й.Р.Бехера, «Бланш, или Ателье в саду» П.Корнфельда, «Германия, смерть – твой танцор» П.Цеха*, трилогия «США» Дж.Дос Пассоса*.

Многие существенные тенденции дальнейшего развития мировой литературы идут от опыта экспрессионизма. И поэзия, и драматургия, и проза второй половины XX в. впитали в себя (хотя и по-разному) многие его большие и малые открытия. Среди них – структурный принцип «сцепления идей», который широко пришел на смену сюжетой последовательности действия, отказ от психологической мотивации и причинно-следственных связей, приводящий к «полному переосмыслению жанровых задач романа» (Д.Шойнеман). Эти черты экспрессионистской прозы («научно-познавательной прозы-рефлексии», по терминологии Г.-Г.Кемпера и С.Виетты) во многом сформировали ее специфический современный профиль.

Лит.: Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien / Hg. W.Rothe. Bern; München, 1969; Schramke J. Zur Theorie des modernen Romans. München, 1974; Scheunemann D. Romankrise. Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland. Heidelberg, 1978; Krull W. Prosa des Expressionismus. Stuttgart, 1984; Esselborn H. Das Drama des Expressionismus // Die literarische Moderne in Europa. Bd. 2 / Hg. H.J.Piechotta und anderen. Opladen, 1994; Vietta S., Kemper H.-G. Expressionismus. München, 1994; Кендлер К. Драма и классовая борьба. М., 1974; Пестова Н. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Екатеринбург, 1999.

Н.Пестова

ЛИТЕРАТУРНЫЕ КАФЕ И КАБАРЕ сыграли, наряду с экспрессионистскими журналами, издательствами и галереями, важнейшую роль в становлении и консолидации экспрессионизма как художественного движения. Последовательность взлетов и спадов их популярности соответствует динамике развития экспрессионизма в разные его периоды. Расцвет новой поэзии в годы перед I мировой войной прочно связан с пиком активности кабаре «Гну»*, «Неопатетического клуба» и «Кафе дес Вестенс»*; перемещение центра внимания на драму, театр и кино в послевоенные годы совпадает с выдвижением на ведущую роль в культурной и деловой жизни Берлина «Романского кафе»*, в котором художники отошли на второй план, уступив лидерство театральным менеджерам, директорам литературных кабаре и деятелям кинопроизводства. В женевском «Кабаре Вольтер»* иррационализм, утопизм и пафос, процветавшие в «Кафе дес Вестенс», сменились пацифизмом и протестом против войны. После войны на смену относительному затишью в художественной жизни, вызванному уходом на фронт многих молодых экспрессионистов и военной цензурой, приходят десятки новых литературных кабаре.

Кафе и кабаре были для экспрессионистов не только местом встреч, но и центрами «невостребованного энтузиазма» (Г.Гейм*), который вылился в экспрессию публичных выступлениий и полемики. Все кафе роднил дух богемности. Артистическая, художественная и литературная богема старше экспрессионизма: к 1910, когда новые литературные тенденции начали пробивать себе дорогу, «Кафе дес Вестенс», возникшее в Берлине с 1896, давно успело приобрести скандальную известность, и за полтора десятка лет до возникновения экспрессионизма собирало свою критически настроенную публику, склонную к художественному анархизму. Для атмосферы богемных кафе наиболее существенным было не поступательное развитие, а непрерывное изменение, и в этом климате авангардистские программы формировались и усваивались мгновенно.

Особый вес в конце XIX в. приобрели венские «Кафе Гринштайдль» («Cafe Griensteidl») и «Сентраль» («Central»), где царили молодые Г. фон Гофмансталь и А.Шницлер, Х.Бар* провозглашал лозунги нового искусства, а П.Альтенберг слыл колоритнейшим завсегдатаем. К.Краус стал одним из законодателей этих кафе. В берлинском кафе «Черный поросенок» («Schwarzes Ferkel»), где сталкивались противоположные политические взгляды и художественные направления, центром притяжения стали

А.Стриндберг*, Р.Демель*, С.Пшибышевский*. Процесс образования таких кружков поэтов и художников описан в романе О.Ю.Бирбаума «Stilpe» (1897) о берлинской артистической богеме. Эти кружки возродили традиции балаганных песенок и уличных баллад, гротескных куплетов и пародий в духе К.Моргенштерна, которые два десятилетия спустя оказались вновь востребованы в кабаре послевоенного экспрессионизма.

На рубеже веков законодателями моды были первое немецкоязычное кабаре «Юбербретль» («Überbrettl») Э. фон Вольцогена, «Кафе дес Вестенс» и «Эльф Шарфрихтер» («Elf Scharfrichter», «Одиннадцать палачей») во главе с Ф.Ведекиндом* и Г.Лаутензаком. Популярностью пользовалось кафе «Фледермаус» («Fledermaus», «Летучая мышь») Фриделя и А.Польгара. В Мюнхене было много литературно-богемных кружков, базировавшихся в кафе и кабаре. Самым интимным из них стало кафе П.Хилле в Берлине, самым популярным – мюнхенское кафе «Симплициссимус», где лидировали М.Даутендей, Ф.Блей*, Э.Мюзам. В стихах, балладах, сатирах, театральных пародиях, а также и в серьезных образцах малой драмы, кукольном театре, пантомиме и театре теней богемных кафе и кабаре преобладала критика салонной морали, мещанства, буржуазного образа жизни, делались дерзкие выпады против государственного авторитета. Им был присущ неоромантический экзотизм, интерес к путешествиям в далекие страны, эротизм и тяга к оккультизму. В моде были эксперименты с наркотическими средствами (Ф.Хардекопф*: «О добрые наркотики, на вас молюсь»).

Поэзия экспрессионизма жила словом, читаемым вслух. Ее авторы пробовали силу слова на публике и нередко мгновенно приобретали известность, как Я. ван Ходдис* стихотворением «Конец мира» («Weltende»), П.Больдт* – стихотворением «Юные кони! Юные кони!» («Junge Pferde! Junge Pferde!»), Клабунд* – строкой «Заря встает! Клабунд! Дни рассветают!» («Morgenrot! Klabund! Die Tage dämmern!»), Э.Бласс* – строкой «По улицам иду я ветром подгоняем» («Die Strassen komme ich entlang geweht»). Жизнь кафе и кабаре широко отражена в поэзии большого города как неотъемлемая часть существования личности нового типа. Эти стихи полны откровений на грани цинизма, они фиксируют некую ироническую дистанцированность лирического «я» от происходящего праздника плоти (Г.Бенн* «Кафе дес Вестенс», «Ночное кафе»; Й.Р.Бехер* «Женщины в кафе», Я. ван Ходдис «Ложа», Ф.Хардекопф «Кафе-сонет», «Бар»).

В годы расцвета экспрессионизма берлинская литературная богема оказалась более влиятельной, чем мюнхенская. Решающую роль в этом сыграли К.Хиллер*, создавший «Неопатетическое кабаре» (1909) и «Гну» (1911), и Г.Вальден*, основавший «Объединение искусства» («Verein für Kunst» (с 1904), положившее начало поэтическим вечерам журнала «Штурм»*; в развитии новых форм художественной активности позднего экспрессионизма большую роль сыграли «Романское кафе», дадаистское «Кабаре Вольтер» в Женеве, кафе «Стефани» в Мюнхене, его завсегдатаи Э.Хеннингс, Э.Мюзам, Л.Франк*, Ф.Юнг, Т.Дойблер* запечатлены в стихотворении Й.Р.Бехера «Кафе Стефани», «Café Stefanie», 1912). До 1914 экспрессионистские кафе и кабаре мощно влияли на литературный процесс, став своеобразными ячейками кристаллизации всего художественного направления и его популяризации, но в то же время они были основными источниками рождения легенд и мифов об экспрессионизме, обвинений его в аморализме, безнравственности и чрезмерной склонности к эпатажу. Позднее наиболее резкая критика в адрес кафе и кабаре богемного типа за «ничегонеделание и сибаритство» раздавалась со стороны тех их завсегдатаев, которых завлекла под свои знамена революция (Э.Мюзам: «Богема мертва до такой степени, что из ее гнили и плесени можно плести мемуары», 1927).

Литературные кабаре послевоенного периода отличались от прежних преобладанием музыкальных номеров, которые быстро становились шлягерами. Пестро составленные программы таких вечеров (танец, пан-

томима, скетч) предполагали наличие конферансье или объединялись в подобие тематического ревю. Такие поэты, как В.Меринг, К.Тухольский, Й.Рингельнатц, Э.Кестнер своей славой были обязаны активному участию в программах литературных кабаре. Кабаретисты активно пользовались текстами Ф.Ведекинда, Э.Мюзама, Э.Ласкер-Шюлер*; весь поэтический спектр экспрессионизма, дадаизма, как и традиции «Поэтического театра» К.Крауса, были в почете на подмостках кабаре. И в послевоенном Берлине, в этот период более активном, чем Лейпциг, Мюнхен и Вена, центр духовной жизни из кафе переместился на подмостки кабаре. Появились десятки сменявших друг друга постановок, премьерные программы которых ожидались с таким же волнением, как и театральные премьеры. М.Рейнгардт возрождает в 1919 кабаре «Шалль унд рауш» («Schall und Rauch»), которое сделало ставку на высокий литературный уровень программ, профессиональное мастерство артистов и серьезное отношение к публике. Берлинские газеты восторженно отзывались о гротескных текстах шансонов Й.Рингельнатца, известного еще по довоенным выступлениям в мюнхенском кафе «Симплициссимус», а также В.Меринга, К.Тухольского на музыку Ф.Холлендера, о конферансе В.Бендова, о поразительном успехе шансонов «Берлинский темп» (стихи В.Меринга, музыка Ф.Холлендера) «гениального комика» П.Гретца. В 1920–1925 наиболее популярными были кабаре «Ракета», «Кафе “Мания величия”» («Café Grössewahn»), «Рампа», организованные актрисой Р.Фалетти, и «Дикая сцена» («Wilde Bühne») под руководством Т.Хестерберг. Тексты шансонов для обеих писали Ф.Хардекопф, В.Меринг, Г.Яновиц*, П.Хеллер*, в программах выступали Клабунд, К.Тухольский и М.Герман-Нейссе*. В январе 1922 единственное выступление Б.Брехта* в «Дикой сцене» закончилось скандалом: его «Легенда о мертвом солдате» вызвала такое возмущение публики, что В.Меринг обратился к негодующему залу со словами: «Дамы и господа, это большой позор, но не для поэта, а для вас. Когда-нибудь вы будете хвастать тем, что присутствовали на этом выступлении». Клабунд, К.Тухольский, Э.Вайнерт и В.Меринг стали классиками шансона и развили новый агрессивный стиль, актуальный до 60-х XX в.

Соч.: Klabund. Das ideale Kabarett. Groteske Dichtungen, 1917; Die Harfenjule, 1927; Tucholsky K. Fromme Gesänge, 1919; Mehring W. Das politische Cabaret, Chansons, Songs, Couplets, 1920; Ringelnatz J. Turngedichte, 1920 и 1923, Kuttel Daddeldu, 1923; Janowitz F. Asphaltballaden, 1923; Hermann-Neisse M. Kabarett. Schriften zum Kabarett und zur bildenden Kunst // Gesammelte Werke. Frankfurt a. M., 1988; «Dichter lesen». Bd. 3: Vom Expressionismus in die Weimarer Republik / Hg. R.Tghart // Marbacher Schriften 38/39. Marbach/Neckar, 1995.

Лит.: Bahr H. Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt a. M., 1894; Koester B. Berliner Gaststätten von der Jahrhundertwende bis zum ersten Weltkrieg. Berlin, 1964; Meidner L. Dichter im Café. Zürich, 1965; Kreuzer H. Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jh. bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1968; Hesterberg T. Was ich noch sagen wollte... Autobiographische Aufzeichnungen. Berlin, 1971; Fohsel H.J. Zeit und Sittenbilder aus dem Café des Westens und dem Romanischen Café. Berlin, 1997.

Н.Пестова

ЛИХТЕНШТЕ́ЙН, АЛЬФРЕД (Lichtenstein, Alfred, 23.08.1889, Берлин – 25.09.1914, Вермандовиль-на-Сомме, Франция) – немецкий поэт и прозаик. Родился в семье фабриканта. После гимназии изучал юриспруденцию в Берлине и Эрлангене, защитил диссертацию по театральному праву (1913). Осенью того же года был призван в армию, в августе 1914 попал на фронт, 25 сентября 1914 погиб в возрасте 25 лет.

Л. принадлежал к кружку молодых литераторов, группировавшихся вокруг берлинского «Кафе дес Вестенс»*. Его первые стихи и прозаические зарисовки печатались в журнале «Штурм»*, начиная с 1910; с 1912 регулярно публиковался в «Акцион»*. Раннее стихотворение Л. «Die Dämmerung» (что можно перевести и как «Сумерки», и как «Рассвет», 1913) обычно упоминается рядом с «Концом света» ван Ходдиса*; по мнению Г.Бенна*, именно публикация этих двух стихотворений «положила начало экспрессионистской поэзии», предвосхищая наи-

более существенные стилевые и образные элементы эпохи. Для его поэзии характерно отсутствие лирического «я», что создает дистанцию, обусловливающую критически-отстраненное восприятие. Как и в ранней поэзии Штрамма* или Штадлера*, пишущий субъект внешне совершенно равнодушно излагает наблюдаемое, передавая его в быстрой смене картин и образов. Но за подчеркнутой бесстрастностью улавливается потрясенность, страх перед близящимся к краху миром.

Неприятие патетики, характерной для неоклассицизма, сочетается у Л. с пристрастием к абсурдным картинам, стилевой эксперимент и меланхолическая эксцентричность – с катастрофическими видениями и предчувствием вселенского распада. Его стиль во многом характеризуют очуждающие элементы, приверженность к образам грядущего разрушения. Среди излюбленных приемов – оксюморон, сатирический гротеск, пародийность, фрагментарность и разорванность изображения. Он охотно пользуется также приемами, характерными для детских стихов и солдатских песен, клишированными оборотами газетной хроники, усиливающими парадоксальное воздействие его стихов. Л. – гневный поэт большого города, его развращающее влияние на человека он передает в гротескных строфах и прозаических фрагментах. «Ты, мой Берлин, ты опиум, ты стерва» – такое восприятие мегаполиса, одновременно необходимого и ненавистного, характерно для многих экспрессионистов. Для лирики Л. типичны сломы настроения, крайние противоречия, передающие тон берлинской богемы, инфантильность, соседствующая с грубым сарказмом, нарочитое смешение стилевых элементов, включая пародийные ассоциации с Р.М.Рильке и Г. фон Гофмансталем. Поэт сознательно эпатирует читателя, в то же время оставаясь утонченно-чувствительным и порой даже сентиментальным. Его парадоксальный юмор вырастает из апокалиптических мотивов, абсурдистски воспринимаемого ожидания гибели.

Творчество Л., несмотря на небольшой объем им написанного, оказало значительное влияние на развитие экспрессионистской литературы. В собранном виде его поэзия и проза были изданы лишь в 1960-е.

Соч.: Gesammelte Gedichte. 1962; Gesammelte Prosa, 1966.

Лит.: Heckmann H. Marginalien zu Lichtenstein // Akzente, 1955; Kanzog K. Die Gedichthefte Alfred Lichtensteins // Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 1961; Kuntzel H. Alfred Lichtenstein // Expressionismus als Literatur / Hg. W.Rothe. Bern; München, 1969; Paulsen W. Alfred Lichtensteins Prosa // Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 1968. 12.

И.Млечина

ЛО́УСОН, ДЖОН ГОВАРД (Lawson, John Howard, 25.09.1894, Нью-Йорк – 11.08. 1977, Сан-Франциско) – американский драматург и сценарист. По окончании колледжа Уильямса (Уильямстаун, 1914) поступил в нью-йоркское отделение агентства «Рейтер». В годы I мировой войны служил в санитарном отряде во Франции; после ее окончания прожил два года в Париже, где был свидетелем зарождения и развития новых художественных и социальных концепций, которые наложили отпечаток на его творчество, и где он написал первые пьесы – «Слуга-хозяин-любовник» («Servant-Master-Lover») и «Стандарты» («Standards», обе 1916). Раннее творчество Л. по духу и художественной направленности близко экспрессионизму. Пьеса «Роджер Блумер» («Roger Bloomer»), поставленная в 1923 на Бродвее, признана, наряду с «Императором Джонсом» и «Косматой обезьяной» О'Нила* и «Счетной машиной» Э.Райса*, одним из наиболее ярких примеров влияния эстетики экспрессионизма на драматургию США.

Тема «Роджера Блумера» – судьба молодого американца из глубокой провинции, сына богатого владельца магазина, который в окружающей его бездуховной атмосфере не находит пути для развития и утверждения своей личности. Дж.Дос Пассос*, впоследствии основавший вместе с Л. и М.Голдом «Театр новых драматургов» (1927–1929), в предисловии, предпосланном публикации пьесы, охарактеризовал ее так: «Сырая, лишенная определенности попытка до предела использовать эмоциональные возможнос-

ти театра для выражения обычнейшей американской темы – мальчишка бежит из дома в большой город». Пьеса строится как цепочка коротких эпизодов и завершается фантасмагорической сценой, «балетом-сновидением в духе Фрейда», навеянной впечатлениями от постановок дягилевской труппы. Персонажи выступают как аллегорические фигуры, символизирующие разные стороны социального бытия, давление которого герой ощущает как угрозу полного уничтожения своей личности. В разработке темы звучат явные переклички с характерным для экспрессионизма отрицанием нравов буржуазного общества и наступающего урбанизма, в восприятии которого Л. сохраняет, однако, свойственную многим американским художникам XX в. двойственность.

В пьесе «Процессия» («Processional», 1925) Л. занял еще более радикальную общественную позицию, продолжив в то же время театральный эксперимент. Сделав стержнем действия забастовку на шахтах в Западной Виргинии, он придал пьесе, жанр которой определил как «джаз-симфонию американской жизни», злободневное звучание и политическую остроту. Тема классовой борьбы получила в ней неожиданное решение: пронизывающая ее горечь оттеняется искрами живого юмора и заразительными джазовыми импровизациями, полными жизнеутверждения и радости бытия. Действие движется рывками, сменяющими друг друга короткими эпизодами в типично экспрессионистском «стаккатном» ритме. Американская критика рассматривала «Процессию» в ключе экспрессионизма, но Л. в предисловии к пьесе отверг подобную оценку: «Я пытался создать метод столь же далекий от строгого реализма, как и от легковесных настроений экспрессионизма. Очевидно, что по своему характеру эта новая техника есть по существу техника мюзик-холла», – и утверждал, что его пьеса выросла из американских корней. На тех же принципах строятся и пьесы Л. «Громкоговоритель» («Loudspeaker», 1927) и «Интернационал» («The International», 1929).

В 1930-е Л. перешел на позиции марксизма. Его драматургия, проникнутая идеями классовой борьбы и критикой американского общества, приобрела пропагандистский характер, достигший пика в «Строевой песне» («Marching Song», 1937), образце агитационной пьесы на революционную тему. После ее постановки Л. надолго расстался с театром, переехал в Голливуд, сотрудничать с которым начал еще в конце 1920-х. В 1936 он выпустил книгу «Теория и техника написания пьесы» («Theory and Technique of Playwriting»; расширенный вариант дополнен материалами о кино, 1949). В годы маккартизма Л. был вызван в комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, изгнан из Голливуда и приговорен к тюремному заключению по делу «Голливудской десятки» (1950–1951). В 1960-е создал ряд книг об американском кино и по теории кино.

Лит.: Broussard L. American Drama. Contemporary Allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams. Norman, 1962; Himelstein M.Y. Drama Was a Weapon: The Left-Wing Theatre in New York 1929–1941. New Brunswick, New Jersey, 1963; Rabkin G. Drama and Commitment: Politics in the American Theatre of the Thirties. Bloomington, 1964; Smiley S. The Drama of Attack: Didactic Plays of the American Depression. Columbia, 1972.

М.Коренева

ЛОЦ, ЭРНСТ ВИЛЬГЕЛЬМ (Lotz, Ernst Wilhelm, 06.02.1890, Кульм-на-Висле – 26.09.1914, департамент Эна, Франция) – немецкий поэт и прозаик. Отец преподавал в Кадетской школе. Родители готовили сына к карьере профессионального военного и отправили учиться в Кадетскую школу сначала в г. Плён-Гольштейн (1905), затем в Гросс-Лихтерфельде (1906). Первые стихотворения относятся к 1907. В 1908 Л. стал прапорщиком Королевского прусского пехотного полка, до мая 1910 посещал Высшую военную школу в Касселе, в 1910 был произведен в лейтенанты. В 1911 внезапно прервал военную карьеру, поступил в берлинскую Торговую школу. Подражая Рембо, с 1912 работал в гамбургской фирме импорта и экспорта. На это время приходятся первые прозаические наброски Л. Один из сквозных мотивов его творчества – далекая экзотика:

«Сошли с ума по островам в чужих пространствах» («Wolkenüberflaggt», «Во флагах туч»). «Юг» выступает в качестве основной метафоры утопической идеализированной дали как «пространства внутреннего избавления» (Ф.Мартини).

Стихотворение Л. «Порыв молодежи» («Aufbruch der Jugend», 1913) принадлежит к ключевым текстам раннего экспрессионизма. В нем парадигматически представлены активизм* и утопизм движения, прославление идеального будущего, протест против государства, общества и искусства. После публикации в «Поэтических листовках»* стихотворение перепечатывалось во многих журналах. Призывая в нем «вымести власть и разрушить отжившего троны, / старого мира развалины смыть своим бурным потоком», Л., тем не менее, с недоверием относился к революционным лозунгам. Его поэзия, не политизированная в прямом смысле, косвенно оказывала сильнейшее революционное воздействие.

В 1913 Л. познакомился с Р.Демелем*, затем с К.Хиллером*; А.Р.Майер публикует в «Поэтических листовках» сборник стихотворений Л. «И красивые пятна хищного зверя» («Und schöne Raubtierflecken», 1913), принадлежащий к лучшим образцам любовной лирики экспрессионизма. Лирику Л. отличает подвижность, гибкость, парящая легкость, пронизывает чувственная экспрессия, но все стихотворения крайне деликатны и целомудренны.

«Языковое становление современной души» (Г.Фридрих) происходит у Л., как и у многих поэтов раннего экспрессионизма, в лирике Города*. Город – это и сцена, на которой рушатся все былые представления о жизни, и непосредственный участник драматических изменений в сознании. Происходит очуждение городского пространства и его «демонизация», внутреннее состояние жителя современного города становится объектом пристального внимания: «Взорвались ночи города горячим диким светом, / Он разорвал нас в клочья, растерзал, разнес. / Вибрируют, дрожат безумно нити наших нервов / В асфальтовом ветру, что рвется из колес» («Взорвались ночи», «Die Nächte explodieren»).

Поэзия Л. насыщена словами и выражениями из сферы акустики, часто образованными средствами звукописи, и парными словосочетаниями типа «звуки-сны». Его язык отличается оригинальными морфологией и синтаксисом и богат поэтическими окказионализмами, его стиль напоминает танец «бабочек весной» (К.Хиллер), который то разворачивает фигуры строго симметрично, то рассыпает всякую симметрию. Раскованность и свобода в обращении с языком, смелые метафоры, свидетельствующие о жажде порыва и действия, выбор необычной лексики, часто сюрреалистического характера, особенно глаголов движения, определяют неповторимость его как этого художника. Прозаические тексты Л. носят фантастический, утопический характер и по стилистике и мироощущению близки к его поэзии. Герой задуманного Л. романа намерен бежать из опостылевшей Европы и по другую сторону океана построить «государство человечности», «идеальную республику, впервые за тысячелетия соизмеримую с величием человеческого духа».

В начале I мировой войны Л. ушел на фронт, полный юношеского энтузиазма и гордости за Германию: «О мое отечество, я звонко тебя воспою! О Будущее, Европа! И мы, молодые, восторженные!» (август 1914, письмо жене). Но уже через несколько дней тональность писем меняется: «Я видел пленных французов, плакавших из-за необходимости убивать невинных братьев [...] Я сыт по горло сенсациями войны». Как командир роты, он был представлен за успешную оборону против численно превосходящего противника 7 сентября 1914 к Железному кресту; 26 сентября Л. погиб от пулевых ранений в голову и грудь.

Журналы «Революцион»*, «Штурм»*, «Ди вайсен блетер»* и др. публиковали многие стихи Л. К.Вольф* посмертно издал в 1916 в № 36 серии «Судный день»* второй его сборник под названием «Во флагах туч» («Wolkenüberflaggt»). В дальнейшем Л. много печатали в журналах и альманахах («Гениус», «Genius», 1919; «Дихтунг», «Die Dichtung», 1920; «Дер бюхервурм», «Der Bücherwurm», 1919–1920 и др.), его стихи

включались в самые известные антологии экспрессионистской лирики: «Сумерки человечества»* К.Пинтуса* (1919), «Книгу мертвых» В.Пшигоде (1919), «Благовещение» Р.Кайзера (1921), в более поздние антологии Г.Бенна* (1955); Д.Боде (1966); П.Рюмкорфа (1976). Современное литературоведение ставит Л. как поэта в один ряд с Г.Геймом*, Э.Штадлером*, А.Штраммом* и Г.Траклем*, но его проза долгое время оставалась неизвестной. Опубликованый лишь в 1955 архив Лоца подтвердил мнение о том, что он «не только бесспорно один из величайших лириков экспрессионизма, но и эпиков, которых еще меньше, чем лириков, – его язык уходит в область абсолютной прозы, подобной “рентгеновскому снимку” действительности, где каждое слово имеет свой вес и парящую прозрачность» (Д.Хофман).

Соч.: Prosaversuche und Feldpostbriefe. Aus dem bisher unveröffentlichen Nachlass / Hg. H.Draws-Tychsen. Diessen vor München, 1955; Die Briefe von und an Ernst Wilhelm Lotz // Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Stuttgart. Jg. 11/1967; Lotz E.W. Gedichte, Prosa, Briefe / Hg. J. von Esenwein // Frühe Texte der Moderne. München, 1994.

Лит.: Hiller K., Meidner L. Im Nacken das Sternemeer. München; Leipzig, 1918; Hoffmann D. Prosa als Röntgenbild der Wirklichkeit. Eine Erinnerung an Ernst Wilhelm Lotz // Unbekannte Tageszeitung, vermutlich «Die Union». Dresden, 1955; Hoffmann D. Prosa von Ernst Wilhelm Lotz // «Deutsche Rundschau». Bd. 85/1959; Hiller K. Radioaktiv. Reden 1914–1964. Wiesbaden, 1966.

Н.Пестова

ЛУКАЧ, ДЁРДЬ (Lukács, György, имя в немецких изданиях: Georg, в русифицированном словоупотреблении: Георгий Осипович, 13.04.1885, Будапешт – 04.06.1971, Будапешт) – венгерский философ, эстетик, литературовед, историк литературы, литературный критик, публицист и политический деятель. Сын управляющего Венгерским Кредитным банком. Изучал право в Будапештском университете, там же потом окончил филологический факультет (1909). В разные годы (между 1906 и 1917) был также слушателем Берлинского и Гейдельбергского университетов. По возвращении в Венгрию вступил в венгерскую коммунистическую партию (1918), войдя в ее ЦК. В Советской Венгрии (1919) – нарком просвещения; после ее падения – в эмиграции в Вене (1919–1929); в 1929–1931 – сотрудник московского института Маркса-Энгельса; в 1931–1933 – в Берлине, где участвовал в идеологической работе германской коммунистической партии. С приходом к власти нацистов вновь перебрался в Москву, вошел в редколлегию журнала «Литературный критик», сотрудничал также в журналах немецкой эмиграции «Интернационале литератур» («Internationale Literatur», «Интернациональная литература»), «Ворт» («Das Wort», «Слово») и в венгерском эмигрантском литературном журнале «Уй ханг» («Új Hang», «Новый голос»). На родину вернулся в 1945, стал одним из видных идеологов коммунистической партии Венгрии (в 1948–1956 – «Венгерская партия трудящихся»), профессором Будапештского университета. С 1949 – член Венгерской Академии наук. В 1956 Л. принял министерский портфель в правительстве Имре Надя; позднее отошел от политической деятельности.

В своих ранних печатных выступлениях выражал распространенное в начале века умонастроение: в противовес частному, преходящему впечатлению, «явлению», искал революционизирующую сознание «сущность» (термины Л.). Созвучие этим исканиям молодой Л. первоначально находил в приобретавшей тогда влияние духовно-исторической школе: критицизме Р.Касснера, социологии В.Зомбарта и Г.Зиммеля (с которым был лично знаком), в аналитическом рационализме М.Вебера, герменевтике В.Дильтея. Одновременно начал изучать немецкую классическую философию, особенно – Гегеля, познакомился (1908) с «Капиталом» К.Маркса. В основу эстетических взглядов Л. легло отрицание «искусства для искусства», которое, по его мнению, начиная с импрессионизма, приводит к социальному отчуждению, философскому фатализму и художественному упадку. Преодолеть этот тупик может только объективно детерминированное познание, понимавшееся им тогда как этическое «самоосуществление», то есть ду-

ховное пересоздание человека, литературные примеры которого он черпал в произведениях Достоевского.

Позже (1920-е – начало 1930-х) рационалистический детерминизм Л. приобрел отчетливую историко-социальную укорененность. Над теорией теперь в его глазах доминирует общественная практика, над самовоспитанием, «этикой» – обусловленная этой практикой «тактика», требующая поступаться нравственными принципами вплоть до применения насилия во имя политически ответственного выбора, который заострялся до взаимоисключающей формулы «или–или» (либо коммунизм, революция, либо капитализм, империалистические войны, национальный, социальный гнет). Сообразно с этим и в искусстве во имя исторически, социально разумной, изобразительно-содержательной объективности всякая, особенно формально выразительная субъективность, лишенная ясной идейной и классовой определенности, отвергалась или во всяком случае отодвигалась на задний план.

Упорно отстаиваемый Л. примат рационально-объективного начала обусловил некоторые крайности в политико- и философско-эстетических построениях Л., характерные для него отступления от здравой умеренности к ригористической левизне. Так, разойдясь со стратегической партийной линией после 1919 (на новую революцию и установление диктатуры пролетариата), он противопоставил ей на ближайшее время (в так называемых – по его конспиративной кличке – «Тезисах Блюма», 1928) трезвую буржуазно-демократическую перспективу. И в дальнейшем выступал за сплочение всех прогрессивных сил в едином антифашистском фронте. Вместе с тем, в критике иррационализма как истоке и почве фашистской идеологии Л. не только беспощадно расправлялся с Ницше, но (в 1950-е) причислял и Шеллинга к ее предтечам, а в более ранней работе («Что такое новизна в искусстве», 1939) возвел в «основатели современного иррационализма» Бергсона.

Подобные спрямления объяснялись тем, что в обращении мыслителей и художников на рубеже XIX–XX вв. к интуиции и чувству Л. усматривал недоверие к разуму вообще, а не только (или в том числе) к либерально-односторонней, прогрессистски ограниченной «разумности». Поэтому он не склонен был вполне доверять столь важной для познавательной активности художника подсознательной сфере, подозревая в ней опасную близость к иррационализму и вообще идеализму. Сам отдав ему в молодости дань, он – ввиду фашистского наступления на разум – тем усиленней преследовал эту опасность. И в разработке теории отражения, которая служила Л. постулатом диалектико-материалистической эстетики, не уделял сколько-нибудь заинтересованного внимания специфике искусства, делая упор на правильной передаче объективных социально-исторических закономерностей. Субъектно-объектные отношения в искусстве представлялись ему некоей проекцией борьбы материализма и идеализма, «прогресса» и «реакции», однозначными носителями которых у него выступали реализм как наиболее точное, сознательно-всестороннее воспроизведение социально-исторической правды и антиреализм как ее вольное и невольное искажение: либо иллюстративно-упростительское, либо же «декадентское», порождаемое «интеллектуальной самоизоляцией».

И с первым (в виде голой репортажности, по его словам – «односторонне-механистического перевеса содержания над формой»), и со вторым (в обличье разнообразных авангардистских течений, относимых без изъятия к продуктам «империалистического загнивания» и «мелкобуржуазных шатаний»; его же определения) Л. вел неустанную войну, противополагая обоим образцы высокого (по его определению, «большого») реализма: творческий метод Л.Толстого, О.Бальзака, А.Франса, Р.Роллана, Т.Манна. Правда, и тут он бывал непоследователен. С одной стороны, ему случалось срываться в безоговорочную нетерпимость (так, в составленном московской секцией МОРП «Проекте платформы венгерской пролетарской литературы» («A magyar proletarirodalom plattform-tervezete», 1931), Л. подчеркнул, что «в венгерской литературе по-

сле 1867 *нет* классиков, у которых можно учиться пролетарскому писателю»). С другой стороны, – далеко идущая терпимость (например, частным аргументом в пользу реализма он выдвигал понятность для народа, будучи готов извинить и облегченно-фольклористичную повествовательность, называя ее некоей «народной реалистичностью»).

Свою приверженность к так называемой прогрессивной литературе и стойкую неприязнь к оторванным от главного течения общественного развития формалистическим, бессодержательным «измам» Л. полнее всего обнаружил в выступлении по ходу дискуссии об экспрессионизме, которая прошла в 1937–1938 на страницах московского журнала «Ворт» и других изданий немецкой антифашистской эмиграции: пражской «Нойе вельтбюне» («Neue Weltbühne», 1937; в 1938 выходила в Лондоне, Париже и Цюрихе), московской «Internationale Literatur» (1939). Начало дискуссии положила более ранняя статья Л. «“Величие и падение” экспрессионизма» («Литературный критик», 1933, 2, немецкий текст – «“Grösse und Verfall” des Expressionismus» – «Internationale Literatur», 1934, 1).

Сосредоточась по-преимуществу на полемике с теоретиками экспрессионистского направления (В.Воррингером*, К.Пинтусом*, Х.Вальденом*, М.Пикаром) и привлекая поэтические тексты лишь для итоговой иллюстрации, Л. попытался выявить прежде всего «классовое содержание» экспрессионизма, его «социальный базис» и с необходимостью «вырастающие на нем» идеи. Таким путем обнаружил он корни экспрессионизма в империализме, а его мыслительное наполнение – в слабостях и иллюзиях немецкой интеллигенции соответствующего времени: с одной стороны, в идеализме, агностицизме, «мистическом иррационализме», с другой – в аполитичности либо «отвлеченной оппозиционности», «богемной антибуржуазности», не исключавшей анархо-синдикалистской, псевдосоциалистической фразеологии, но чуравшейся «революционного марксизма» и революционного насилия, от которого экспрессионисты, кроме, может быть, одного Й.Бехера*, «панически» отшатывались, предпочитая, как Л.Рубинер*, Р.Шикеле* или Ф.Верфель*, освобождение «духовное».

«Художественный метод» экспрессионистов, по Л., теснее сомкнут с мировоззрением, чем в любых прежних течениях искусства. В силу этого их произведения страдают «программной» заданностью, пустопорожней, декламационно-декларативной патетикой и имеют мало общего с закономерностями и потребностями реальной действительности. Свои субъективно «антикапиталистические» импульсы экспрессионисты, по Л., целиком отрывали от реальности, «дистиллируя» до чисто словесной и формалистической фиктивности. Связь с эпохой – что у Ф.Верфеля, что у А.Эренштейна* и даже у Г.Кайзера – выдают разве лишь их «мелкобуржуазное отчаяние и беспомощность». Отказав экспрессионизму и в тех крохах исторической содержательности, которые еще имелись в импрессионизме и символизме, Л. был склонен предпочесть ему даже натурализм за изображение (а не отвлеченное переживание) деградации и нищеты. Разговор о «величии» экспрессионизма, любые попытки приписать ему трагизм и радикальность он иронически третировал как претензию считать проблемы «собственного интеллектуального слоя» общечеловеческими. Более того: по Л., не случайно многое в экспрессионизме было вскоре перенято фашистской идеологией.

В статье «Дело идет о реализме» («Ės geht um den Realismus», 1937) Л., говоря как бы от имени всей марксистской критики, причислил экспрессионизм к ретроградной линии, которая «от разлагающегося натурализма и импрессионизма ведет к сюрреализму» и знаменует «прогрессирующее *отдаление от реализма*», этого единственно современного, авангардного художественного метода и течения. Ибо подлинная «дискуссия идет[...] о вопросе, какие писатели, какие литературные направления представляют в сегодняшней литературе *прогресс*». А это именно реализм, экспрессионизм же – лишь орудие вытеснения таких наследников и продолжателей реалистичес-

кой классики, каковы Томас и Генрих Манн*, Ромен Роллан или Максим Горький. В противоположность им экспрессионизм и сюрреализм равно отвергают связь литературы с «объективной действительностью», отторгая разорванное сознание человека империалистической эпохи от социального бытия и абсолютизируя это сугубо промежуточное, «переходное» идеологическое состояние. Такая абсолютизация и есть не что иное, как антиреализм, а в социально-исторической перспективе – «реакционная нота в экспрессионизме». Поскольку «авангардисты видят в революциях только катастрофу», они, исполненные всевозможных реакционных предрассудков (абстрактный пацифизм, идея ненасилия, отвлеченная критика буржуазии, анархические выверты), скорее препятствуют, нежели способствуют процессу революционного просвещения. Л., правда, на этот раз воздержался от слишком ответственного сближения экспрессионизма с нацистской идеологией. Но такие его утверждения, как: «мировоззренческая основа авангардистского искусства – это хаос» или: видеть в экспрессионизме «разумный» в гегелевском смысле этап развития искусства – значит следовать «контрреволюционной программе» («Das Wort», 1938, № 6), – уже достаточно красноречивы.

Лишь немногие участники дискуссии – Б.Циглер (псевдоним А.Куреллы, «Das Wort», № 9, 1937), критик и кинодраматург В.Хаас (№ 3, 1938), венгерский художник А.Кемень (под псевдонимом Дурус (№ 6, 1938) подхватили аргументацию Л., еще более упростив ее. Но большинство оценили экспрессионизм гораздо взвешенней. Даже такой его «левый» отрицатель, как Ф.Лешницер, сделал исключение для Г.Гейма*, Г.Тракля* и Э.В.Лоца* (№ 12, 1937). Остальные же почти единодушно подчеркивали неоднородность экспрессионизма, неправомочность трактовки его лишь как упадка и формализма (Х.Вальден (1938, № 2, 9), критик и публицист К.Керстен, драматург и режиссер Г.Вангенгейм (№ 3), художник и архитектор Г.Фогелер, философ Э.Блох (№ 6), неизвестный под псевдонимом «Петер Фишер» (там же), Анна Зегерс в опубликованной несколько позже переписке с Л. («Internationale Literatur», 1939, № 5). Они указывали на сложную взаимосвязь в творчестве сознательного и бессознательного, на возрастающую роль последнего (и вообще субъективного) в переломные, кризисные эпохи, которая и порождает художественные новации (Зегерс), усиливая выразительные возможности искусства от поэзии до кинематографа (Б.Балаж, 1938, № 3; Вангенгейм, Фишер). Не отрицалось не только эстетически, но также идейно, даже социально революционизирующее значение экспрессионизма (историк искусства Клаус Бергер, 1938, № 2; Р.Леонгард, критик и эссеист В.Ильберг, 1938, № 6). Поэтому экспрессионизм отнюдь не следовало бы отлучать как от классического наследия и народных традиций (Блох), так и от современной антифашистской литературы, которой он мог бы сослужить свою службу (Зегерс, Ганс Айслер в «Вельтбюне», 1937, № 50). В склонности отождествлять реализм с революционностью, экспрессионизм с формализмом, декадансом, даже фашизмом не без основания усматривался рецидив «пролеткультовщины» (Р.Леонгард) и вообще догматической односторонности, социологического упрощенчества (Блох, Фогелер). Категоричные умозаключения Л. о якобы стоящем за экспрессионизмом «общем распаде», «бегстве» экспрессионистов от действительности, «абстрактном пацифизме» и т.п. плохо вяжутся с антимилитаристскими, неопровержимо бунтарскими устремлениями многих из них и, по словам Э.Блоха в его особенно обстоятельно мотивированном отклике на дискуссию, представляют собой «школьный пример отживших, самим же Л. атакуемых социологизма и схематичности» («Das Wort», 1938, № 6).

Для эволюции Л. немаловажно, что уже тогда, в конце 1930-х, он выдвигал тезис о «победе реализма» (у Бальзака) над его идейной (монархистской) ограниченностью. Однако он не легко преодолевал недоверие к интуитивному началу в творчестве. На первом съезде венгерских писателей (1950) Л. с неизменной решительностью продолжал обличать «господство инстинктивности

над сознательностью» в «литературе клонящегося к закату капитализма», хотя одновременно указал на «шаблонизацию» положительного героя в социалистической венгерской литературе, сделав в интересах его психологического углубления уступки той же «инстинктивности».

Начиная с работ «Об ответственности пишущих» (1944), «Об особенном как эстетической категории» (1957) и др., Л. более тонко и дифференцированно анализировал субъектно-объектные отношения в литературе, не упуская из виду важность личностного начала, художественной интуиции и фантазии (хотя к новейшим течениям подходил все же преимущественно под углом зрения достижений XIX в.). Смягчил он и свое неприятие экспрессионизма, в том числе уважительно отозвавшись о Л.Кашшаке* (1948) и признав видное место в литературе за Б.Брехтом* (1963).

Повсеместное заслуженное признание принесла Л. прежде всего социально-исторически обоснованная популяризация классического, так называемого критического реализма от Бальзака и Л.Толстого до Т.Манна и М.Горького, неуклонная война против вульгарной социологии, псевдореалистической, политически услужливой лакировки в литературе. Именно в этом духе он в 1960-е высказывался за усиление в ней критической остроты. На трудах Л., которые отличаются большой интеллектуальной культурой, широким историческим кругозором (хотя до сих про остаются предметом дискуссий), воспитывались многие критики и литературоведы послевоенной Венгрии и других стран.

Соч.: Die Theorie des Romans. B., 1920; «Grösse und Verfall» des Expressionismus // Internationale Literatur. 1934. № 1; Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur. B., 1947; Essays über Realismus. B., 1948; Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler. B., 1955; Wider den missverstandenen Realismus. Hamburg, 1958; Die Eigenart des Ästhetischen. Neuwied a. Rhein, 1963; The Meaning of Contemporary Realism. London, 1963; A lélek és a formák. Budapest, 1910; Balázs Béla és akiknek nem kell. Budapest, 1918; Taktika és ethika. Budapest, 1919; Írástudók felelőssége. M., 1944; A művészet és az objektiv igazság. Budapest, 1948; A realizmusról van szó. Budapest, 1948; Balzac, Stendal, Zola. Budapest, 1949; Nagy orosz realisták. Budapest, 1952; Német realisták. Budapest, 1955; A különösség. Budapest, 1957; Az esztétikum sajátossága. I–II. kk. Budapest, 1965; Mai szocialista realizmus // Krittika. 1965. 3. sz.; Esztétikai irások. 1930–1945. Budapest, 1982; «Величие и падение» экспрессионизма // Литературный критик. 1933. № 2; Ницше как предшественник фашистской эстетики // Там же. 1934. № 12; Исторический роман / Там же. 1937. № 7, 9, 12; К истории реализма. М., 1939; Что такое новизна в искусстве? // Вопросы литературы. 1991. № 4; Социалистический реализм сегодня / Там же.

Лит.: Bloch E. Erbschaft dieser Zeit. Zürich, 1935; Frankfurt a. M., 1962; Das Wort. 1937. № 9, 12; 1938. № 2–7, 9 [дискуссия об экспрессионизме]; Brecht B. Über Realismus. Leipzig, 1968; Mittenzwei W. Dialog und Kontroverse mit Georg Lukacs. Leipzig, 1975; Szerdahelyi I. A magyar esztétika története. Budapest, 1976; Lackó M. «Blumtézisek» és Lukacs György felfogása a kultúráról és az irodalomról // «Az időt mi hoztuk magunkkal». Budapest, 1985; Egri P. Lukács György líraelméletérol. U.o.; Almási M. Lukács György ontológiai «fordulata». U.o.; Vita az expresszionizmusról (Szerk. Illés L.) Budapest, 1994; Illes L. Lukacs György előmunkálatai a marxista esztétika rendszeréhez // Mítosz és utópia. Budapest, 1995; Фадеев А. Задачи литературной критики // Правда. 1950. 1 фев.; Хевеши М. К критике воззрений Г.Лукача // Вопросы философии. 1958. № 6; Егоров А. Против ревизионизма в эстетике // Там же. 1959. № 9; Белая Г. «Литературный критик» // Очерки истории русской советской журналистики. Т. 2. М., 1968; Брехт Б. К спорам о формализме и реализме // Вопросы литературы. 1975. № 8; Середа В. Возвращаясь к напечатанному // Вопросы литературы. 1991. № 4; Иллеш Л. Смена парадигмы и тоталитарные диктатуры // Культурная политика в странах Центральной и Восточной Европы. 1920–1950-е годы. М., 1999.

О.Россиянов

ЛУНАЧА́РСКИЙ, АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (11[23].11.1875, Полтава – 26.12.1933, Ментона, Франция) – русский драматург, поэт, публицист, государственный деятель. Происходил из дворянской семьи, по окончании Киевской гимназии учился в Цюрихском университете (1895–1896), где сблизился с европейскими и русскими социал-демократами. За участие в революционной агитации подвергался в России арестам и ссылкам, неоднократно жил в эмиг-

рации. Начал печататься с 1902 как автор статей по философии, теории и истории русской и мировой культуры; автор пьес «Королевский брадобрей» (1906), «Фауст и город» (1918), «Канцлер и слесарь» (1921) и др., а также переводов. Будучи первым наркомом просвещения в 1917–1929, Л. формировал политику в области советской литературы и искусства, поддерживал связи с зарубежными деятелями культуры.

Л. известен как активный популяризатор немецкого экспрессионизма, с которым познакомился в годы I мировой войны в Швейцарии. Ему принадлежит около сорока публикаций, посвященных экспрессионизму (статьи, заметки, выступления, переводы семнадцати стихотворений). По сведениям Е.Панковой, Л. анализировал произведения Г.Кайзера*, К.Штернгейма*, Ф. фон Унру*, К.Эдшмида*, В.Газенклевера*, П.Корнфельда*, Ф.Верфеля*, Л.Рубинера*, М.Гумперта, А. фон Харцфельда, Х.Казака*, А.Лихтенштейна*, К.Хайнике*, Х.Йоста*, А.Улица, Л.Франка*, Р.Шикеле*, Э.Толлера*, Й.Р.Бехера*, Клабунда*. Он также опирался на работы немецких художников и скульпторов, впечатления от спектаклей, кинофильмов и от поездок по Германии. Впервые термин «экспрессионизм» использован Л. в статье «Именем пролетариата» (1920); в статье «Несколько слов о германском экспрессионизме» (1921) дана характеристика его как явления культуры, выделены три черты: «грубость эффектов», «наклонность к мистике», «революционная антибуржуазность». Экспрессионизм в трактовке Л. противопоставлен французскому импрессионизму и «научной точности» реализма, он утверждает самоценность внутреннего мира автора: «Его идеи, его чувства, порывы его воли, его сны, музыкальные произведения, картины, страницы художественной литературы у экспрессиониста должны представлять собою исповедь, совершенно точный сколок его душевных переживаний. Эти душевные переживания не могут найти себе настоящей азбуки в вещах и явлениях внешнего мира. Они выливаются либо просто как почти бесформенные краски, звуки, слова или даже заумь, или пользуются явлениями природы, обычными выражениями в крайне деформированном, искалеченном, обожженном внутренним пламенем виде» (предисловие к книге Э.Толлера* «Тюремные песни», 1925).

На рубеже 1920-х, вынужденный сотрудничать с футуристами, которые возглавляли отделы Наркомпроса, Л. стремился примирить их претензии со вкусами вождей государства и задачами народного просвещения, за что подвергся критике со стороны Ленина («Луначарского сечь за футуризм»). В этом контексте Л. было важно сближать немецкий экспрессионизм с русским футуризмом («по нашей терминологии футуристические, по немецкой – экспрессионистские группы»), чтобы подчеркнуть революционный характер их экспериментов. Приветствуя открытие Первой всеобщей Германской художественной выставки в Москве (1924), Л. отмечал как преимущество экспрессионистов их «глубокое внутреннее беспокойство, недовольство, стремление, гораздо лучше гармонизирующее с революционной действительностью, чем равнодушная эстетская уравновешенность все еще галликанствующих художников-формалистов и наших слишком еще “немудрствующих натуралистов”». Он солидаризировался с идеями Г.Гросса*, считая их «почти до деталей» совпадающими с собственной «художественной проповедью в СССР». Однако в конце 1920-х на первый план выступили новые социально-политические аспекты отношения к искусству, и от признания революционизирующего значения экспрессионизма Л. перешел к разоблачению его буржуазного субъективизма и анархизма. Новаторство он видел не столько в формальной оригинальности, сколько в идейном пафосе (одобрял Г.Кайзера за антибуржуазность, осуждал Ф.Верфеля за мистицизм, Г.Йоста – за общественное уныние). Значительную часть экспрессионистов Л. относил к «попутчикам», занимающим промежуточное место между пролетарской и «чуждой» буржуазной культурой, с этой точки зрения он одобрял их отход от экспрессионизма, подчеркивая, например (в предисловии к антологии «Современная револю-

ционная поэзия Запада», 1930), что Бехер, «пережив в юности увлечение экспрессионизмом», «стал поэтом реалистом с подлинной пролетарской идеологией». Несмотря на очевидную эволюцию взглядов на экспрессионизм в сторону его осуждения, Л. поддерживал отношения с Э.Толлером, В.Газенклевером, Г.Гроссом и др., участвовал в совместных с немецкими кинематографистами проектах (сценарий фильма «Саламандра», 1928) и продолжал видеть в экспрессионизме явление «чрезвычайно широкое», парадоксальное, «полезное с агитационной точки зрения».

Отстраненный от руководящей работы, в 1933 был назначен послом в Испании; скончался по пути в Мадрид.

Соч.: Собрание сочинений: В 8 т. М., 1963–1967; Неизданные материалы. Литературное наследство. Т. 82. М., 1970.

Лит.: Кривошеева А. Эстетические взгляды Луначарского. Л.; М., 1939; Панкова Е. Проблемы немецкого экспрессионизма в литературно-критическом наследии Луначарского. [Дисс.]. М., 1972; Луначарская И. Поэтическое наследие Луначарского // Новый мир. 1983. № 12; Belentshikow V. Russland und die deutschen Expressionisten 1910–1925. Bd. 1. Frankfurt a. M., 1993.

В.Терёхина

ЛЮБОВЬ – один из самых сложных проблемных узлов экспрессионизма. В отличие от «жизни», «движения» «порыва»*, и других мотивов позитивного свойства, которые, несмотря на всю многогранность, все же более или менее структурированы, сфера любовного переживания оказывается диффузной и трудно расчленимой, вплетенной в экзистенциальные состояния, подчас далекие от любви как таковой. «Экспрессионистская любовь – это постоянное желание большего: Immer-mehr-wollen – неистовство, безумие и отчаяние» (В.Паульсен). Она не противостоит одномерно «ненависти», критический потенциал которой прямолинейнее. В амбивалентном мире экспрессионизма, где «ничто не очевидно» (Ф.Ницше), члены любой оппозиции, при всей их контрастности, часто оказываются неразличимыми и делают картину мира двойственной, близкой к поэтической формуле К.Хайнике*: «Все темноты – это спящий свет». Любовь многолика и прочитывается в едином контексте с надеждой на спасение от хаоса и обретение точки опоры: дома, родины, Бога, человека. Любовное переживание более, чем любая другая грань жизни, обнаруживает бездонность чувства и «замкнуто на бесконечность» (Т.Майер): «Богат и полон я любовью, / Но все же знать судьбу мне не дано / Людей, что божьим провиденьем разорваны на руки и слова» (Р.Кайзер. «Одиночество», «Einsamkeit»). По многоликости и глубине ценностного потенциала тема «любовь» в экспрессионизме ближе всего к теме «смерть»*, которая также не противостоит однозначно «жизни», но является «ее тенью» – «umbra vitae» (Г.Гейм*).

Рассуждения о любви в экспрессионизме полны осторожных оговорок и часто противоречивы, в мире разрушенной гармонии любовь оказывается непосильной: «Легко нести / Всю тяжесть жизни. / Но кто же понесет и вынесет / всю невесомость радости, / Кто – веющий водоворот / В высоком летнем воздухе. / Кто ж вынесет огромность, огромность мира?» (Ф.Яновиц*).

Мнение о том, что в экспрессионизме нет любовной лирики, опровергается реальной поэтической практикой – высокими образцами, принадлежащими перу Г.Гейма*, Э.Ласкер-Шюлер*, Г.Тракля*, Э.Штадлера*, и поэтическими циклами, начиная с «великого любовного диалога начала XX века» Э.Ласкер-Шюлер – Г.Бенн*, сонетными циклами М.Германа-Нейссе*, поэзией Й.Р.Бехера*, А.Вольфенштейна*, В.Лоца*, В.Рунге, А. фон Хацфельда, Г.Шпехта, Г.Энгельке, Р.Фукса, К.Адлера, Г.Эренбаума-Дегеле*, Х.Шиллинга и др., антологиями «Аркадия», «Мистраль»*, «Новый Фрауенлоб»*, «Стихи живущих»* и т.д. Периодика 1910–1925, печатавшая поэзию всех экспрессионистских направлений, также убеждает в том, что потребность в любви в экспрессионизме ничуть не иссякла. В лирике военного времени любовь не просто занимает значительное место, но и наиболее приближена к классическим традициям, так как война высветила ее как атрибут мира, жизни и родины. Ценность любви как внезапно открыв-

шейся истины стала одним из главных военных потрясений: «И я тебя сейчас лишь заслужил, / Когда мне смерть сама урок преподнесла. / В аду открылся смысл, зачем есть ты и я, / зачем Создатель жизнь мне сохранил» (Я.Пикар. «Под шквальным огнем», «Im schweren Feuer», 1920).

Современные антологии экспрессионистской поэзии отмечают «особое положение этой лирики в вековой традиции развития любовного мотива», выделяя в ней главенство откровенно чувственного компонента, экстатического («Экстазы нежности», по формулировке С.Виетта). По мнению Ю.Фрёлиха, автора систематического исследования любовной лирики раннего экспрессионизма, «любовь никогда не является центром, не составляет содержание стихотворения, даже если под внешними атрибутами и скрывается романтически интенсивное и подлинное чувство». Гетерогенные и противопоставленные жизненные пространства, к которым относится и любовь, пересекаются, сливаются, в любовную лирику встраиваются все центральные мотивы эпохи. По такому принципу многослойности образов любви построены антологии, составленные Г.Бенном, Д.Боде, М.Резо, П.Рюмкорфом и продолжающие традицию антологии «Сумерки человечества»*, где в разделах «Возлюби человека», «Пробуждение сердца» представлены как равноправные чувства любовь к жизни, природе, другу, женщине, родине, а их обретение чаще всего свершается на пути к Богу: «Ты – путь любви к собрату» (К.Хайнике*). Не случайно многие из таких стихотворений написаны в форме псалма, молитвы-заклинания. Формальный спектр любовной лирики отражает стилистическое многообразие экспрессионизма и простирается от гимнов и строгих сонетов до «скелетированных» текстов разрушителей языка, зачинателей и последователей школы «нового словесного искусства» (А.Штрамм*, Ф.Р.Беренс, А.Альвонн, Г.Мюрр).

Наиболее негативные и противоречивые суждения о сущности любви в экспрессионизме подпитываются своеобразием поэзии Города*, где любовь между мужчиной и женщиной часто представлена характерным для лирика-урбаниста ироничным, порой саркастичным взглядом на способы ее продажи и покупки, неподдельным восхищением ее искусными уловками (Г.Бенн, П.Больдт*, Э.Бласс*, Клабунд*, Ф.Хардекопф*). Носителями такой сомнительной любви могут быть как аутсайдеры общества – представители богемы, сумасшедшие и калеки, проститутки, преступники, так и добропорядочные буржуа, почтенные отцы семейств. Сцена действия – технизированный городской мир: вокзал, публичный дом, ночное кафе, варьете, танцзал, где встреча мужчины и женщины происходит лишь мимолетно, не затрагивая душевных глубин. В дружбе и любви такого рода нередко присутствует налет антипатии, сомнения в искренности, даже цинизм, которые отдаляют одно живое существо от другого. Путь к женщине часто выглядит опасным, почти криминальным.

Любовное чувство непостижимо: «Любовь таинственна: / Звезда – наполовину, наполовину – женщина, / В невыразимой нежности над сердцем непроницаемым / Дрожит, как капля вечности» (В.Клемм*. «Размышления», «Betrachtungen»). Но в экспрессионизме это неисполнение желания окрашено особым трагизмом, так как любовь – часть его утопического мировоззрения, упрямый и тщетный путь к сути, столь же несбыточный, как мечта о новом человеке* или планетарном братстве. Эта несбыточность порыва в любовной лирике метафорически принимает опасную для жизни форму «высокой болезни» или «оголенного провода» (Э.Бласс), порождая прекрасные образцы поэтической фиксации щемящего чувства несвершившейся любви.

Территория любви в экспрессионизме оказывается «пространством, где встречаются, сталкиваются непостижимые друг для друга инородные, чуждые тела» (А.Эренштейн*. «Первая любовь», «Erste Liebe»). В таком пространстве сосредоточилась вся романтическая, сладкая и дерзновенная горечь одиночества, лишенная возрождающего исполнения. В нем так же, как в ареале «родина – чужбина», мощными силовыми линиями пересеклись оппозиции мое / не мое, известное / неизвестное, дружествен-

ное / враждебное, надежное / опасное, близкое / далекое, обычное / странное и т.п. Такая перспектива обладает не только критическим, но и большим креативным потенциалом, так как раскрывает возможности другого мира, другого миропорядка. Поэтому и женщина в экспрессионизме есть нечто иное, чуждое (die Fremde, die Fremdlingin), при этом ее инакость проявляется как величина неконечная и неодносторонняя. Жгучее любопытство к женщине наиболее часто сопряжено со значением странного: «Темна загадка женщины влюбленной, / Непостижима суть странности ее: / Вдруг грация мгновенно изломом чуждым обернется» (П.Цех*. «Влюбленные женщины», «Verliebte Frauen»). Женщина-загадка наделяется чертами этнической и социальной чужести. Она причудлива, как экзотическое животное; лик ее полон тайн («fremdes Antlitz»). Но эта чужесть притягательна: распространенная экспрессионистская формула «и все же» («und doch auch») обращает чужое в свою противоположность, и женщина видится «и родиной, и пищей, ребенком и женой, и вдохновением, и посохом, и целью, и ступенькой...» (М.Герман-Нейссе. «Исполненной милости любимой женщине», «An voller Gnaden unsre liebe Frau»). В отношении к женщине-чужачке переплелись все аспекты «чужести» (см. «Свое и чужое»*). С самых ранних публикаций лирик-экспрессионист закрепляет за женщиной этот статус (Г.Плотке, Ф.Браун, Г.Новак), он заворожен этим ее качеством. Женщина фигурирует в любовной лирике как «неизбежно проходящая мимо» (А.Р.Рейнгард), как Незнакомка, такая желанная и такая чужая, такая близкая и совершенно недоступная, какой она предстает в стихотворении Г.Бенна «Подземка», «Untergrundbahn»: «Чулочек на подвязке – вот он. Но то, где он закончится, / Так далеко. Рыдаю на пороге: / Прохладное цветенье. Чуждый влажный остров». Это и есть воспеваемый экспрессионизмом эталон женщины, сопряженный с различными аспектами чуждого (fremd). Поэт признается в полном бессилии постичь тайну женщины – «мечта, и сказка, и стихи, вся в ореоле то ли света, то ль дурмана, / привыкшая на мир смотреть как на игру. / Красавица – прибывшая из стран далеких, о которых / лишь грезить я могу. Покров из шелка / тонким ароматом чуть прикрывает / твою походку. Кто ж ты все же?.. – не ведаю» (В.Газенклевер*. Цикл «Города, ночи и люди», «Städte, Nächte und Menschen», 1910). Поклонение такой женщине – доминирующая конфигурация любовного чувства в лирике экспрессионизма. Самые проникновенные строки построены на таком амбивалентном отношении, женщина в них всегда остается не в фокусе, а потенциал мощного экспрессионистского любовного переживания кроется в пространстве между двумя полюсами: с одной стороны – «мне чужды женщины» (Клабунд), с другой – «тебя поет моя душа» (К.Хайнике).

Лит.: Paulsen W. Expressionismus und Aktivismus. Bern; Leipzig, 1935; Froelich J. Liebe im Expressionismus. Eine Untersuchung der Lyrik in den Zeitschriften Die Aktion und Der Sturm vom 1910–1914. New York; Bern; Frankfurt a. M.; Paris, 1990; Giese P.Ch. Interpretationshilfe. Lyrik des Expressionismus. Stuttgart, 1993.

Н.Пестова

М

«МА» («Ма», «Сегодня») – журнал венгерских экспрессионистов («активистов»), преемник «Тетт»*. Первый номер вышел 15.11.1916, последний – 15.06.1925. Журнал выходил с разной периодичностью; до июля 1919 – в Будапеште; после падения советской власти в Венгрии – в эмиграции в Вене (с 06.05.1920). Издателем и редактором был Л.Кашшак*, с февраля 1918 вторым редактором стал Б.Уиц*. Подзаголовок время от времени видоизменялся: «Активистский художественный журнал», «Акти-

вистский общественный и художественный журнал», «Литературный и художественный журнал» и т.д. Помещались в нем не только стихи, проза, но и литературно- и художественно-критические, а также публицистические статьи (последние часто даже преобладали). В 1920-х некоторые номера «Ма» для нелегальной переправки в Венгрию воспроизводились и под другими названиями («365», «Кортарш», «Kortárs», «Современник»). В 1918–1919 выпускались также отдельные «мировоззренческие номера», наподобие листовок, обосновывавшие и разъяснявшие направление журнала, а в 1920-х – номера тематические. Так, в 1921 отдельный номер был целиком посвящен творчеству художника Л.Мохой-Надя; в 1924 – новейшему театру и музыке. В 1918–1919, при буржуазной и советской Венгерской республике, журнал проводил также свои агитационные вечера для широкого круга слушателей в столице и провинции.

В журнале выступали все виднейшие представители венгерского активизма*: поэты, прозаики, публицисты – сам Л.Кашшак, А.Комьят* и др. и менее известные (Ш.Барта*, А.Сельпал, И.Шаллаи, Л.Кудлак); художники Б.Уиц, Я.Маттиш-Тойч*, Ш.Бортник и др. В 1917 часть сотрудников (А.Комьят, И.Лендел*, М.Дёрдь*, Й.Реваи*) покинула журнал, примкнув к коммунистам. В эмиграции в силу разных причин оставили журнал некоторые другие. Но в 1920-х появились и новые: литературный критик и переводчик Э.Гашпар, молодые поэты И.Форбат, А.Тамаш, Л.Ременик и самый талантливый – Р.Райтер. Кроме активистов, в венском «Ма» публиковались близкие тогда к дадаизму Т.Дери, Ш.Барта, к сюрреалистам – Д.Ийеш, а также стихи Р.Райтера конструктивистского характера. Это отвечало умонастроению и эволюции самого главы венгерского активизма, Кашшака, который выступал за искусство «синтетическое» – подразумевая не только разные его роды и виды, но и общеавангардистскую широту. Почерпнуть вдохновляющие эстетические стимулы стремился он как в экспрессионизме, так и в новых явлениях европейского авангарда вообще. С первого же номера в «Ма» воспроизводились гравюры, рисунки, картины не одних венгерских, но и зарубежных художников-авангардистов (в том числе – русских, например, Эль-Лисицкого. Работы И.Малевича, А.Родченко, В.Татлина представлены были также на венской выставке «Ма» в 1921). Так или иначе журнал знакомил и с манифестами сколько-нибудь значительных европейских авангардных (и близких к ним) движений и течений.

Не только патриархально-этнографический псевдонародный венгерский академизм, но и сецессия, импрессионизм, даже символизм отвергались ради того, чтобы утвердить «бартоковскую» фольклорность, футуристский динамизм, кубистски необычный угол зрения, унанимистское влечение к общечеловеческому «единодушию», верхарновско-уитменовское жизнеутверждение – и, конечно, действенно, «активистски» заостряемую экспрессионистскую этику человеческого братства, во имя все того же внутренне обновляемого, «революционизируемого» (Кашшак), человека. При этом отстаивалось единство стихийных, инстинктивных душевных движений (столь внятных у некоторых немецких экспрессионистов, а в вызывающе гротескном преломлении – у дадаистов) и направляющей, коллективистски ответственной мысли. Сами поэты и публицисты «Ма», подчас абсурдистскими дадаистскими средствами выражая свою горечь, потрясенность вследствие падения советской Венгрии (таковы были некоторые «визуальные» стихи Кашшака начала 1920-х, издевательски алогичный «Манифест» – «Manifesztum», 1921 – Ш.Барты, стихотворения Л.Кудлака), вместе с тем жестко критиковали дадаистов за отсутствие позитивного начала (дадаизм – «негативная философия и мировоззрение агонизирующей эпохи» (И.Хевеши)). И перепечатанная журналом (1922) статья Р.Гюльзенбека «Дадаизм» привлекла внимание не в последнюю очередь некоторым отдаленным, но все же созвучием собственной социально-гуманистической этике («дада нельзя вместить в параграфы [...] Дада – это и действие [...] Дадаист – самый раскрепощенный индивидуум из всех» и т.п.; «Dadaizmus»).

Вопреки футуристской апологетике войны, авторы «Ма» последовательно противопоставляли самодовлеющему дадаистскому «негативизму» целеустремленно «революционизирующее» «непосредственное действие» (статья Кашшака «Активизм», «Aktivizmus», 1919. № 4). Но в понимании такого действия они расходились уже и с линией журнала «Акцион», и с группой Комьята, и с самим коммунистическим движением. В первом же «мировоззренческом номере» «Ма», в ноябре 1918, они, правда, заявили о недостаточности буржуазно-демократической республики и о своем устремлении к республике «коммунистической». Однако под такой «республикой» подразумевалась не государственная, партийно-политическая власть, а развивавшее экспрессионистскую этику товарищеское единение. В диктатуре, в том числе пролетарской, в партийном руководстве Кашшак, Сельпал и другие усматривали лишь оковы для внутреннего совершенствования и свободы творчества. Как подчеркивалось в журнале, они поддерживают не партию и «партийное искусство», а общую революционизирующую «дух» моральную перспективу: не внешнее и частичное, политико-экономическое, а полное – внутреннее – человеческое освобождение. Если бывшая буржуазная и социал-демократическая печать неустанно высмеивала в советской Венгрии 1919 активистов за «непонятность», то неодобрение рабочей власти журнал Кашшака навлек, прежде всего, этой позицией. Правительство – в лице замнаркома просвещения Д.Лукача* – ограничилось, правда, лишь предостережением от иллюзии, будто подобное издание, не свободное от авангардистского «дилетантизма» (Лукач), может выражать государственную линию в области культуры. Руководитель же Социалистической партии (так в советской Венгрии 1919 после объединения с социал-демократами стала называться коммунистическая партия), Бела Кун, заявил, что новая литература достигнет подъема лишь благодаря «творческим силам пролетариата», а не далекой от «пролетарского духа» «литературе “Ма”», которая есть «плод буржуазного декаданса».

Но Кашшак и тогда, в своем «Письме Бела Куну от имени искусства» («Levél Kun Bélához a müvészet nevében». «Ма». 1919. № 7), ни на шаг не отступил от своей позиции, и в эмиграции тотчас ее подтвердил в обращении «К людям искусства всех стран» («An die Künstler aller Länder». «Ма». 1920. № 1, 2) и в открытом «Письме молодым рабочим Венгрии» («Levél a magyarországi ifjú munkásokhoz!». № 3). В том и другом признавалась единственная диктатура: «диктатура Идеи», одна главная задача: «освобождение не тел, а душ»; активизация самосознания не ради «классовых интересов», а во имя «универсальных интересов человечества». Эмпирическим политическим притязаниям журнал противопоставлял уже не столько более или менее отвлеченный идеал «нового человека»*, а конкретную волю «коллективного индивидуума», то есть трудовых народов, объединяемых примером просвещенных, свободомыслящих личностей разных стран. Именно так разъяснял этот комплекс идей Э.Гашпар в статье «На пути к новой этике» («Útban az új etika felé». «Ма». 1922. № 2, 3). И если экспрессионистская устремленность к идеалу позволила венгерским активистам лишь отчасти принять дадаизм, то теперь из новейших эстетических течений более приемлемым показался им конструктивизм, который предлагал свою рациональную, хотя несколько абстрактно-техницистскую позитивную опору. Это направление популяризировали в «Ма» Э.Каллаи, сам Кашшак – в статье, необычное название которой, «Képarchitektura» (1922, № 1, 4), – можно условно перевести как «Образо-архитектура». Иллюстрацией ее положений служили его же воспроизводимые в «Ма» живописные произведения: своеобразные планиметрические композиции. Целью этих, по выражению критики, «икон нового времени» (М.Белади) было символизировать всеобъемлющую целостность современного мира – и тем сообщить зрителю некий упорядочивающий созидательный стимул. В 1925 у Кашшака и некоторых его сотрудников появилась возможность вернуться на родину, и журнал прекратил свое существование.

Лит.: A Ma facsimile kiadása. 1–4. kk. Budapest, 1971; József F. Proletárforradalom, avangarde és tömegkultúra // Vár egy új világ. Budapest, 1975; Kassák L. Éljünk a mi idönkben. Budapest, 1978; Béládi M. Az avangard mozgalom // Kortárs. 1985. l. sz.; József F. A német és magyar aktivizmus problémalátásáról (1915–1922) // Mítosz és utópia. Budapest, 1995; Rothe W. (hrg). Der Aktivismus 1915–1920. München, 1969; Deréki P. Ungarische Avangard-Dichtung in Wien 1920–1926. Wien; Köln; Weimar, 1991.

О.Россиянов

МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ – один из самых «блуждающих» искусствоведческих и литературоведческих терминов XX в. Впервые был употреблен в 1923 немецким искусствоведом Францем Роо для характеристики новых явлений в немецкой живописи и некоторое время использовался в этом смысле как синоним «новой деловитости»* («новой вещественности», – понятия, впервые введенного также в 1923 директором художественного салона в Манхейме Г.Ф.Хартлаубом. Оба термина обозначали прежде всего то новое, что возникло в немецком искусстве после экспрессионизма, и были направлены против субъективной деформации предметного мира, лишавшей его «природных», не зависящих от субъективного восприятия контуров. Но дальнейшая судьба понятий (и самих явлений) была различной: термин «новая деловитость» («новая вещественность») соотносится прежде всего с 1920-ми и началом 1930-х. В Германии термин «М. р.» распространился на самые различные явления литературы и искусства; в Италии М.Бонтемпелли в 1927 в журнале «900» («Новеченто») начинает разрабатывать понятие «магический реализм» применительно к литературе (журнал выходил на французском языке, имел международный состав авторов). В 1927 Ортега-и-Гассет публикует на испанском языке свой перевод книги Ф.Роо «Магический реализм» («Magischer realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei»), и с этого времени начинается длительная история этого термина в литературах Латинской Америки. Свою собственную историю имеет «М. р.» в бельгийской литературе, в Австрии, в искусстве США; во Франции его нередко приравнивали к сюрреализму (А.Бретон); «магическими реалистами» нередко называют таких писателей, как И.Андрич*, А.Платонов и др.

В самой Германии «М. р.» дал себя знать с 1920-х в жанре философской пейзажной лирики («натургедихт» – Naturgedicht), сначала в творчестве Оскара Лёрке* и Вильхельма Лемана, а затем в поэзии и прозе группы писателей, объединявшихся вокруг журнала «Колонна» («Die Kolonne», 1929–1932); в их число входили как бывшие участники экспрессионистского движения (Г.Казак*), так и более молодые, связанные с его традициями: Гюнтер Айх, Элизабет Ланггессер, Петер Хухель, Ода Шефер, Хорст Ланге и др. Их деятельность отразилась в литературных дискуссиях 1950–1960-х, когда магические реалисты противопоставлялись «Группе 47» (Х.В.Рихтер, Г.Бёлль, В.Шнурре и др.). Особенно наглядно связь экспрессионизма и «М. р.» прослеживается в творчестве Х.Казака.

Основным признаком (или художественным приемом), объединяющим экспрессионизм с различными национальными и региональными вариантами «М. р.» является «двоемирное» художественное пространство произведения, которое может быть либо отчетливо разделено на реально-рациональное и фантастически-иррациональное (как в романах «Другая сторона» А.Кубина* и «Город за рекой» Г.Казака), либо организовано так, что в обыденную реальность вторгаются ирреальные (внерациональные, природно-космические) элементы до тех пор, пока эта обыденная реальность не превращается в ирреальную (примерами служат обычно стихотворения Я. Ван Ходдиса* «Конец света», лучшие образцы жанра «натургедихт», многие стихотворения Г.Айха, К.Кролова, повесть «Проклятый двор» И.Андрича, романы «Чевенгур» А.Платонова, «Сто лет одиночества» Г.Гарсиа Маркеса и др.).

Соч.: Казак Г. Город за рекой // Гелиополис. Немецкая антиутопия. Романы. М., 1992.

Лит.: Roh F. Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Ma-

lerei. Leipzig, 1925; 1958; Schmied W. Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland. 1918–1933. Hannover, 1969; Мальчуков Л.И. Реализм и «магический реализм» в западногерманской литературе 1945–1949 Дисс. Л., 1971; Hülsweg-Johnen J. (Hg.) Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus. Bielefeld, 1990; Scheffel M. Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen, 1990; Кофман А.Ф. Проблема магического реализма в латиноамериканском романе // Современный роман. Опыт исследования. М., 1990; Kirchner D. Doppelläugige Wirklichkeit: magischer Realismus und nicht-faschistische Literatur. Tübingen, 1993; Гугнин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. М., 1998; Гугнин А.А. Магический реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

А.Гугнин

МАЗЕРЕ́ЛЬ, ФРАНС (Masereel, Frans, 30.07.1889, Бланкенберг, Бельгия – 04.01. 1972, Авиньон, Франция) – бельгийский график и живописец. Родился в семье музыкантов, учился в Академии изящных искусств в Генте (1907–1909), с 1911 жил и работал в Париже, надолго покидая Францию только в годы I мировой войны (переезд в Швейцарию, 1916–1922) и оккупации Парижа вермахтом (1940–1945).

Мировоззрение М. и темы его творчества формировались в драматичный период военных событий 1914–1918, заставивших его прийти к пересмотру своей миссии художника. В Женеве он примыкает в 1917 к группе пацифистски настроенных литераторов и художников во главе с Р.Ролланом. Такое начало обусловило специфику профессионального языка М. как экспрессиониста: он стал работать в жанре так называемого «романа в картинках», составленного из десятков и даже сотен сюжетно связанных иллюстраций к жизни героя. Каждый рисованный «эпизод» рассказа при этом приобретал сильнейшую экспрессию благодаря лаконизму и выразительности сцен и насыщению их символикой и метафорами. К этому методу М. пришел в 1918 после двухлетней работы в газете «Фёй» («La Feuille», «Лист») и в журнале «Таблет» («Les Tablettes», «Полки») в Женеве, опубликовавших около тысячи его антимилитаристских рисунков.

Монтажный принцип в графических сериях М., скорее всего, был подсказан кинематографом и, в свою очередь, не остался без внимания: одна из самых «сценарных» серий художника – «Идея» («Die Idee», 1920) – в 1931 была экранизирована режиссером Б.Бартошем (музыка А.Онеггера). В каждой такой серии художник мог замедлять или активизировать темп повествования, использовать приемы монолога или диалога с участием главного героя, эффектно вводить в монтаж его необычно крупные планы и т.д.

М. работал исключительно в технике черно-белой гравюры на дереве, значительно усовершенствовав ее возможности с учетом достижений немецкой школы ксилографии начала XX в. (К.Кольвиц*, мастера «Брюкке»*). Он добивался абсолютного «психологического» звучания черного и белого цветов, использовал прием «негатива» (черные силуэты изображений на фоне высветленного пространства), достигал неограниченного господства белого цвета в портретной гравюре («Эмиль Верхарн», «Emile Verhaeren», 1920; «Анри Барбюс», «Henri Barbusse», 1921). Самый запоминающийся мотив творчества М. – образ «города желтого дьявола» (М.Горький) – тысячеглазого чудовища-мегаполиса, заслоняющего человеку небо и загоняющего его душу в клетку. Попытки социального анализа у молодого художника типичны для экспрессионизма: безликой и агрессивной толпе он противопоставляет абстрактного Человека, разгул стадных инстинктов увязывает с технократической цивилизацией и т.д. Нередко художник заостряет чувство безысходности и ужаса перед городом-монстром, помещая на первом плане Человека, в отчаянии заламывающего руки над собственным, обращенным к небу, лицом. На листе 3 в серии «Образы большого города» «Bilder der Großstadt» (1925) сходная роль отведена уже одним символическим белым рукам, апеллирующим к небу из гущи черных небоскребов. «Школа жизни, улица – единственное, что пробудило во мне интерес, и я

убежден, что эта школа нигде не учила столь живым языком, как в Париже» (Автобиография, 1926).

Метафоричность мышления М. особенно проявилась в ранних графических сериях рубежа 1910–1920-х. Герой серии «Солнце» («Le Soleil», «Die Sonne», 1919) долго и мучительно кружит среди каменных джунглей Города, пытаясь увидеть божественное светило, загороженное крышами небоскребов. Патетическая встреча Солнца и Человека совершается, в конце концов, но за пределами мегаполиса. Гуманная и прекрасная Идея персонифицирована в образе хрупкой обнаженной девушки, преследуемой на улицах толпой. Идею ловят, заключают в темницу, рядят в пошлые одежды и, в конце концов, сжигают на костре, но она через мгновение воскресает и оказывается уже недосягаемой («Идея»). В гравюре «Дым» («Rauch», 1920) жерла фабричных труб извергают в небо вместо копоти аморфные «клубы» из полузадохшихся человеческих фигур. В «Раздавленном» («Der Zermalmte», 1922) от тела жертвы на асфальте мгновенно, с воплем ужаса, отделяется ее астральная душа.

Наибольшую популярность М. принесли «романы-биографии» в картинках, в том числе знаменитый «Крестный путь человека» («Die Passion eines Menschen», 1918). Его название свидетельствует об излюбленном экспрессионистском подтексте – Страстях Христовых как аналоге коллизий земной жизни современника. Эта серия оказалась, тем не менее, социально-критической как по содержанию, так и по трактовке большинства сцен. Гораздо более пространным (165 рисунков) и многослойным по смыслу получился «Мой часослов» («Mein Stundenbuch», 1919), навеянный фактами жизни и философией самого художника. Он многократно издавался в начале 1920-х в Германии, а позднее и в других странах Европы, в Китае и США. Графический язык в этих сериях особенно экспрессивен, поскольку М. часто оперирует не линиями, а динамичными черными и белыми плоскостями при передаче пространства и моделировке фигур. Общая напряженность возрастает также при сопоставлении спокойных и динамичных сцен. В «Крестном пути Человека», согласно типично экспрессионистскому приему, самыми драматичными оказались как раз композиционно статичные сцены: заключение в тюрьму, чтение книги, суд и казнь героя (листы 9, 18, 24, 25). Графические серии М. конца 1910–1920-х получили высокую оценку современников, в том числе Р.Роллана, А.Барбюса, А.Луначарского, Т.Манна, С.Цвейга.

В 1930-е экспрессионистский период в творчестве М. заканчивается, чему в немалой степени способствовали поездки художника в СССР, а также его контакты с антифашистскими организациями в Европе. В новых сериях: «От черного к белому» («Von Schwarz zu weiß», 1939), «Пляска смерти» («Danse macabre», 1941) и «Помни» («Remember», 1944–1945) ведущими, наряду с антифашистской темой, стали темы социального пробуждения и революционной борьбы пролетариата. Не меньшее признание получили также работы М. в области книжной иллюстрации, особенно к романам «Жан Кристоф» Р.Роллана (1925–1927, 660 гравюр), «Тиль Уленшпигель» Ш. де Костера (1926, 150 гравюр) и к «Завещанию» Ф.Вийона (1930, 12 гравюр). Со второй половины 1920-х М. стал работать также в станковой и монументальной живописи (эскизы мозаик для дома Г.Райнхарта в Винтертуре, 1929–1939; мозаики «Семья рабочего», «Arbeiterfamile», в народном доме в Саарбрюкене и «Шахтер», «Der Bergarbeiter» в Саарском кредитном банке, обе 1949; панно «Семья за чтением», «Die lesende Familie» для Бельгийского павильона на Всемирной выставке в Париже, 1937). Дважды, в 1935 и 1936, М. приезжал в СССР (выставка его работ в 1935 экспонировалась в Москве, Харькове, Тбилиси, Ереване и Киеве). После окончания II мировой войны М. жил и работал преимущественно в Ницце (с 1949). Последней его известной работой стала серия гравюр «Ночное приключение», «Aventure nocturne» (1958, 50 ксилографий).

Лит.: Frans Masereel. Mit Beiträgen von S.Zweig, P.Worms, G.Pommeranz-Liedtke und einer Biblio-

graphie von H.-C. von der Gabelentz. Dresden, 1959; Из истории художественной жизни СССР. Интернациональные связи в области изобразительного искусства. 1917–1940. Материалы и документы. М., 1987; Богемская К. Франс Мазерель. М., 1989.

Ю.Маркин

МА́ЙДНЕР, ЛЮДВИГ (Meidner, Ludwig, 18.4.1884, Бернштадт – 14.5.1966, Дармштадт) – немецкий живописец, график и литератор. Родился в семье мелкого торговца. Учился живописи в Королевской Художественной школе в Бреслау (1903–1905) и в Академиях Жюльена и Кормона в Париже (1906–1907). С 1908 жил и работал в основном в Берлине.

Творчество М. в его наиболее интересный период может быть с полным правом отнесено к «визионерскому» экспрессионизму начала 1910-х, особенно ярко заявленному в немецкой экспрессионистской поэзии того времени (поэты Г.Гейм, Я. ван Ходдис*, Г.Тракль* и др.). Апокалипсический подтекст и экстатический транс ранних полотен Майднера, несомненно, происходили из глубин интуиции, из предчувствия близкой катастрофы сытой филистерской Германии, а также из резкого отрицания урбанистического фона действительности. Для М. объектом особой неприязни оставался технический прогресс и его главное порождение – машина как искусственно взращенный гомункулюс и антитеза духовного естества человека. С 1911 в круге общения М. оказались художники-экспрессионисты М.Бекман*, Э.-Л.Кирхнер*, Э.Хеккель*, позднее В.Лембрук* и А.Модильяни, а также поэт Я. ван Ходдис – один из лидеров первого объединения литераторов-экспрессионистов «Неопатетическое кабаре» в Берлине. В 1912 М. стал одним из учредителей объединения художников «Патетика» и активным участником деятельности литературно-художественного журнала «Штурм»* в Берлине, руководимого Х.Вальденом. Рано увлекшись идеями социализма, М. отождествлял коммунистическое государство К.Маркса с «царствием Божьим на Земле». «С пятнадцати лет я был организованным социал-демократом, – писал он, – но лишь понапрасну убил, промечтал все это время. Теперь я должен смешаться с толпой, чтобы пожертвовать ей свою любовь и ненависть, как собственную кровь». Уже в конце 1912 появляется еще одно художественное пророчество М. – большое полотно «Революция» («Баррикадный бой»), «Revolution» («Barrikadenkampf»), на котором мастер изобразил себя на переднем плане со знаменем в руках.

Самый плодотворный этап творчества М. приходится на 1911–1916, когда он работал исключительно в жанрах городского пейзажа и портрета. Любое его полотно этих лет – свидетельство артистичной интерпретации живописной техники Ван Гога* конца 1880-х, предложенной в более современном ключе, чем у О.Кокошки* и даже Э.Мунка*. Вместо знаменитого динамичного мазка М. с не меньшим эффектом использовал резкие световые блики при передаче предметной реальности, что обычно отвергалось в практике мастеров «Брюкке»* и «Дер блауэ райтер»*, упразднивших функцию светотени в живописи. У М. эти блики уподоблены молниям, разверзающим небо над панорамой города («Апокалиптический пейзаж», «Apokalyptische Landschaft», «У вокзала Халензее», «Beim Bahnhof Halensee», 1913), деформирующим каркас здания («Угловой дом», «Das Eckhaus», 1913), или уподобляющимся глубоким шрамам на лице человека («Автопортрет», 1912, Дармштадт). Ритм слепящих всполохов – ключевой в композициях М., причем ощущению экспрессии вторит в той же мере встречный ритм фигурок мечущихся людей и искаженных, терзаемых светом «руин» зданий. Всего лишь имитируя с помощью таких приемов иллюзию «катаклизма», художник воссоздает ощущение рушащегося на город неба с его кипенью облаков и необратимой направленностью лучей-стрел солнца вниз. Дневниковые записи художника не менее ярко документируют экстремальность его состояния во время работы над видами Берлина: «...Открыв глаза, я увидел смятенных людей, стоящих на улице [...] Автомобили с грохотом уносились от “Белого Оленя” вниз; истребление обедов и зубная боль скрипок обещали быть бесконечными, а солнце – это

раскаленное, трубящее и сопящее чудовище описывало дуги в небесах [...] Я сидел скорчившись, со стиснутыми зубами над планшетом, и из-под моего карандаша появлялись одни лишь скалящиеся морды; расплющенные тела, словно слюни дьявола, вытекали из моих пальцев». Содержание картины, рожденной в подобном настрое, нередко оказывалось «сценичным», подогнанным под литературные штампы, само же полотно – подобием театрального задника или декорациии экспрессионистского спектакля («Горящий город», «Die brennende Stadt», 1913; «Апокалиптический пейзаж», 1913; «Страшный суд», «Jüngster Tag», 1916 и др.).

Сходному ощущению подчинялись многочисленные портреты и автопортреты М. первой половины 1910-х как свидетельства внутренней катастрофы современника и его обреченности в стремительно меняющемся мире (портреты литераторов М.Германа-Нейссе (1913) и Й.Р.Бехера* (1916). «Объединяй морщины лба, переносицу и глаз в одно целое, – писал М. – Вбуравливайся, как крот, в недосягаемое дно зрачка и в белизну глазного яблока твоего визави и не опускай пера, пока не соединишь душу сидящего перед тобой с душой собственной в патетическом союзе». «Автопортрет в виде Самоубийцы» («Selbstbildnis. Der Selbstmörder», 1912, Мюнхен), навеянный знаменитым «Автопортретом с перевязанным ухом» Ван Гога (1889), воспринимается апофеозом подобных трактовок. Неординарная духовная рефлексия человека перерождается на наших глазах в состояние пароксическое, в страсть к самоуничтожению. Известный немецкий литератор и публицист П.Вестхейм весьма своеобразно характеризовал подобные «издержки» творческого транса художника и писал о нем в начале 1910-х: «Майднер – один из тех молодых немецких экстатиков, которые всегда готовы обнять человечество и вобрать в себя все гуманное в нем, которые яростно бичуют стадные инстинкты толпы, но в то же время способны извратить, запятнать само понятие о чистоте человеческой».

После возвращения с фронта М. вновь поселился в Берлине (1919) и радикально изменил свою творческую практику. С 1920 стали публиковаться его литературные работы («Позади звездное море», «Im Nacken das Sternenmeer» и «Сентябрьский крик», «Septemberschrei»; в 1923 – «Автобиографические байки», «Eine Autobiographische Plauderei»). Художник принял иудаизм и с 1924 занимался в основном литературой и преподаванием (Высшая художественная школа в Берлине-Шарлоттенбурге, 1924–1925; еврейская школа в Кёльне, 1935–1939). В 1930-е М. подвергался травле в нацистской прессе как художник-еврей, в 1939 – эмигрировал в Англию, где вынужден был долго находиться в лагере для интернированных (Ливерпуль, 1940–1941). В 1952 он возвратился в Германию, жил и работал во Франкфурте-на-Майне, Хофхейме / Таунусе и Дармштадте. Самое значительное из созданного М. в 1920–1930-е – графические портреты современников в технике черного мела, исполненные в лучших реалистических традициях. В юбилейном для него 1964 М. был награжден орденом «За заслуги» и избран членом Берлинской Академии художеств.

Произв.: «Автопортрет», 1912; «Погорельцы», «Die Abgebrannten» (Heimatlose), 1912; «Апокалиптический город», «Apokalyptische Stadt», 1913; «Я и город», «Ich und die Stadt», 1913; «Накануне войны», «Am Vorabend des Krieges», 1914 (рисунок); «Страшный суд», «Das Jüngste Gericht», 1916; «Проповедь св. Павла», «Paulus Predigt», 1919; «Крик на рассвете», «Schrei vor Tage», 1920.

Соч.: Meidner Ludwig. Septemberschrei: Hymnen, Gebete, Lästerungen. Berlin, 1920; Meidner Ludwig. Eine Autobiographische Plauderei. Leipzig, 1923.

Лит.: Grochowiak T. Ludwig Meidner. Recklinghausen, 1966.

Ю.Маркин

МА́ЙРИНК, ГУСТАВ (Meyrink, Gustav, псевдоним; настоящие имя и фамилия Майер, Густав, Meyer, Gustav), 19.01.1868, Вена, Австро-Венгрия – 04.12.1932, Штарнберг, Германия) – австрийский прозаик и драматург. Внебрачный сын вюртембергского министра и баварской актрисы Марии Мейер. Из-за гастрольных поездок матери учился в разных городах (Мюнхен, Гам-

бург), с пятнадцати лет жил в Праге, где окончил гимназию и торговую академию. В 1889 М. основал в Праге (вместе с племянником К.Моргенштерна) банкирский дом. В эти же годы он переживает увлечение оккультными науками, становится членом спиритуалистских кружков и притягательной личностью для пражской богемы. По ложному обвинению он попал в тюрьму, в ходе судебных процессов обанкротился (1902). Переехав в Вену, редактировал с 1903 сатирический журнал «Дер либе Аугустин» («Der liebe Augustin»), познакомился со многими литераторами. В 1905–1911 вел полускитальческую жизнь, сотрудничал в журнале «Симплициссимус» («Simplicissimus»); в кругах мюнхенской богемы приобрел славу таинственного мистификатора.

Литературным дебютом М. стал рассказ «Жаркий солдат» («Der heiße Soldat»), опубликованный в журнале «Симплициссимус» в 1901 благодаря посредничеству Л.Тома. До 1908 он регулярно публиковал в нем свои рассказы, которые составили несколько сборников, принесших ему широкую известность в литературных кругах: «Жаркий солдат и другие истории» («Der heiße Soldat und andere Geschichten», 1903), «Орхидеи» («Orchideen», 1904), «Кабинет восковых фигур» («Das Wachsfigurenkabinett», 1907) и др. Уже в этих рассказах, объединенных затем в трехтомнике «Волшебный рог немецкого обывателя» («Des deutschen Spießers Wunderhorn». München, 1909–1913; в Австрии распространение издания было запрещено), отчетливо чувствуется приверженность традициям романтической фантастики (Э.Т.А.Гофман, Э.По), равно как и склонность к мистическому и иррациональному.

М. был лично знаком со многими из экспрессионистов. Испытав воздействие фантастических образов-видений А.Кубина*, он сам оказал заметное влияние на немецкоязычных пражских писателей (М.Брода*, Ф.Кафку*, П.Леппина и др.). В историю экспрессионизма М. вписал свое имя прежде всего романом «Голем» («Der Golem», 1913, в журнале «Ди вайсен блеттер»*, отдельной книгой 1915, издательство К.Вольфа*; за первые два года тираж достиг 145000 экземпляров, что в те времена было небывалым успехом). Роман представляет собой серию разрозненных эпизодов («техника монтажа» в романной форме), действие которых разворачивается в двух временных плоскостях: в Праге начала XX в., о чем свидетельствуют исторические реалии и бытовые зарисовки, и в Праге XVII в., в описании которой используются легенды еврейского гетто. Эти два мира переплетаются благодаря рассказчику, который обретает своего двойника в лице гравера-реставратора Атанасиуса Перната. Духовное пространство романа постоянно пребывает между христианской мистикой и иудаизмом: на сюжетном уровне эта межпространственность обозначается тем, что герой одновременно влюблен в графиню Ангелину и дочь раввина Мириам. В ходе действия Пернат обнаруживает свою идентичность с Големом, мифическим искусственным человеком, вылепленным из глины. Согласно хасидской легенде, Голем оживает каждые тридцать три года для совершения неких таинственных ритуальных действий. Таким образом, рассказчик в своих галлюцинациях (или сновидениях) раздваивается, и столкновения реставратора Перната с Големом можно истолковать как борьбу человека с самим собой, с разрушительной энергией подавленных инстинктов. Образ Голема трактуется и как символ коллективного бессознательного, которое, вырываясь из повиновения, может приводить к войнам и катастрофам. Однако в романе есть еще и вполне утопическая мысль: инстинкты можно победить, если во все сферы человеческой жизни проникнут духовные начала. С помощью причудливых сочетаний натуралистических картин и символических образов в романе развертывается драма самоидентификации героя: внутренние психические процессы «проникают» во внешний мир, воплощаясь в многочисленных образах и конфликтах. Родство творчества Ф.Кафки (принцип «перевернутых сновидений»), романа А.Кубина «Другая сторона» и «Голема» М. несомненно при всем различии их дарований и художественных манер. Тяго-

тение М. к «выражению» галлюцинаций в ущерб «изображению» объективной действительности – одна из важных особенностей его поэтики.

М. написал также романы «Зеленый лик» («Das grüne Gesicht», 1916), «Вальпургиева ночь» («Walpurgisnacht», 1917), «Белый доминиканец» («Der weiße Dominikaner», 1921), «Ангел западного окна» («Der Engel vom westlichen Fenster», 1927) и др. В них развиваются приемы и мотивы, уже апробированные в «Големе», но становятся заметнее элементы искусственности, связанные с попытками автора вводить в повествование свои штудии в области магии, религии и эзотерики. М. основывает оккультное общество и в 1927 переходит из протестантизма в буддизм. В поздних романах («Ангел западного окна» и др.) он создает наукообразную концепцию мира и человека, провозглашающую иррационализм единственно верным принципом познания действительности. Но по сути эта концепция выстроена рационалистически, и – при достаточном терпении – ее можно уверенно вычленить, шаг за шагом «распутывая» иррационально-фантастические ходы сюжета. Эта сторона его творчества уже свидетельствует об отходе от экспрессионизма. Он публиковал также актуальные фельетоны и философско-религиозные эссе, выступал и как драматург, написавший в соавторстве с А.Рода Рода несколько комедий: «Медицинский советник» («Der Sanitätsrat», 1911), «Буби» («Bubi», 1912) и др. Он был широко известен и как переводчик, подготовивший и издавший на немецком языке собрание сочинений Ч.Диккенса в 16 томах (1909–1914), переводивший Фому Аквинского, Р.Киплинга и др.

Соч.: Gesamtausgabe in 6 Bänden. München; Wien, 1982; Голем. Пб.; М., 1922; Избранные рассказы. Пб., 1923; Летучие мыши. Пб., 1923; Лиловая смерть. Пб., 1923; Голем. М., 1991; Ангел западного окна. СПб., 1992; Кабинет восковых фигур. СПб., 1992.

Лит.: Aster E. Personalbibliographie Gustav Meyrink. Bern, 1980; Frank E. Gustav Meyrink, Werk und Wirkung. Budingen; Cettenbach, 1957; Cersowsky P. Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Gustav Meyrink. Alfred Kubin und Franz Kafka. München, 1983; Martin F. Okkultismus und Phantastik in den Romanen Gustav Meyrinks. Essen, 1986; Smit F. Gustav Meyrink auf der Suche nach dem Übersinnlichen. München, 1988.

А.Гугнин

МАККЕ́, АВГУСТ (Macke, August, 03. 01.1887, Мешеде, Зауэрланд – 26.09.1914, Кампанья, Франция) – немецкий живописец и график. Родился в семье инженера-строителя, учился живописи в Академии художеств в Дюссельдорфе (1904–1906) и у Л.Коринта в Берлине (1907). В 1907–1909 в Париже открыл для себя живопись импрессионистов, а также Сёра, Сезанна и Гогена. В 1912–1913 поддерживал творческие контакты с Р.Делоне и Г.Аполлинером в Париже и в Бонне. Был постоянным участником выставок немецких экспрессионистов в Мюнхене, Кёльне, Берлине, Бонне в 1910-е.

Имя М. привычно связывается с деятельностью мюнхенского объединения «Дер блауэ райтер»*, экспонентом выставок которого он был в 1911–1914. Документальные источники свидетельствуют в то же время, что в 1910 М. выразил довольно сдержанное отношение к полотнам В.Кандинского* и А.Явленского*, а с осени 1912 (после возвращения из Парижа) практически отошел от «Дер блауэ райтер», существенно изменив манеру собственной живописи.

В период становления М. обычно не скрывал своего увлечения тем или иным художником: в портретных работах 1907–1909 он явно подражал Матиссу («Вышивающая в кресле», «Stickende auf Sessel», 1909), в ранних пейзажах очевиден его интерес к этюдам В.Кандинского с видами окрестностей Мурнау («Чердачный дом в Тегернзее», «Staudächerhaus in Tegernsee», 1910) и к пейзажам А.Явленского («Буря», «Der Sturm», 1911). Период творчества, связанный с поездкой М. в Париж, отмечен увлечением живописью Р.Делоне («Цветовая композиция. Посвящается И.С.Баху», «Farbige Komposition. Hommage à Johannes Sebastian Bach», 1912; «Большая светлая витрина», «Großes helles Schaufenster», 1912) и аналитическим кубизмом П.Пикассо («Купальщицы на фоне города», «Badende Mäd-

chen mit Stadt im Hintergrund», 1913). М., тем не менее, осторожно подходил к этим заимствованиям: речь, скорее, может идти об импровизациях – несколько наивных, но в чем-то дополняющих первоисточник. Только в последние полтора года жизни М. пришел к собственному стилю, успев создать около десятка превосходных, медитативных по цветовому звучанию картин, обнаруживающих его связь с новейшей немецкой живописью, в том числе с экспрессионизмом («Солнечная дорожка», «Sonniger Weg», 1913; «Люди у синего озера», «Leute am blauen See», 1913; «Девушки среди деревьев», «Mädchen unter Bäumen», 1914 и др.). Используя одни только яркие и чистые красочные тона, молодой живописец непостижимым образом добивался ощущения прозрачной свето-воздушной среды, чаще всего игнорируемой в живописи экспрессионистов. Манеру М. современники характеризовали как «солнечный лиризм» или «визуальная поэзия», имея в виду подчеркнуто мажорную природу его цветовых композиций, характерную размытость и бесструктурность пространства, а также необычное настроение его полотен, как бы погружающих зрителя в мир радужного сновиденья. Поэтика стиля М. на фоне космогонических ощущений В.Кандинского и трагических предчувствий Ф.Марка* означала возврат к духовно здоровой традиции, к концепции чувственно отрадного и посюстороннего мира человека и к почти импрессионистическим живописным эффектам, не снижающим ощущения современности формы. «Найти энергию цвета, формирующую пространство, вместо того, чтобы довольствоваться светотенью, – вот наша прекрасная цель» (Из статьи «Маски», «Die Masken», в альманахе «Дер блауэ райтер», 1912). Позиция М. как критика оказывалась последовательной: «Кандинский, Явленский, Бехтеев и Эрбсле обладают большим художественным чувством. Однако их средства выражения гораздо сильнее того, о чем они хотели бы сказать. Звучание их голосов настолько прекрасно, что говоримое остается непонятным», – писал он Ф.Марку в декабре 1910. Как ответ могут восприниматься строки из некролога, написанного Ф.Марком после гибели двадцатисемилетнего М. на фронте во Франции осенью 1914: «С его смертью оказалась оборванной прекрасная и сильная линия нашего развития в искусстве, ни один из нас не в состоянии продолжать ее [...] С исчезновением его красочной гармонии многие звучные рулады в немецком искусстве станут звучать приглушенней или обретут нечленораздельное, сухое звучание».

Произв.: «Портрет Франца Марка», «Bildnis Franz Marc», 1910; «Скачущие гусары», «Ausreitende Husaren», 1913; «Цирк», «Zirkus», 1913; «Двое в лесу», «Paar auf dem Waldweg», 1913; «Большой зоопарк», «Grosser Zoologischer Garten», 1913; «Читающий в парке», «Lesender Mann im Park», 1914; «Терраса загородного дома в Сен-Жермен», «Terrasse des Landhauses in St. Germain», 1914; «Танцующий на канате», «Seiltänzer», 1914, «Прощание», «Abschied», 1914.

Лит.: August Macke. 1887–1914. Zürich, 1954; Vriesen G. August Macke. Stuttgart, 1957; Engels M. August Macke. Köln, 1956; Meseure A. August Macke. 1887–1914. Köln, 1993.

Ю.Маркин

«МАЛИ́К-ФЕРЛА́Г» (Malik-Verlag) – издательство, основанное в 1917 в Берлине В.Херцфельде, Д.Хартфилдом (брат В.Херцфельде) и Г.Гроссом*; название получило по роману Э.Ласкер-Шюлер* «Малик» («Der Malik», посвящен Ф.Марку* и группе «Дер блауэ райтер»*), печатавшемуся в основанном Херцфельде журнале «Нойе югенд»* (1916–1917). Программа издательства была антимилитаристской и интернационалистской, основной круг авторов составляли революционные писатели из разных стран, а также революционные художники (прежде всего Г.Гросс и Д.Хартфилд). После запрета журнала «Нойе югенд» в издательстве выходили революционные журналы «Гегнер» («Der Gegner», «Противник», 1919–1922), «Пляйте» («Die Pleite», 1919–1924) и др., представлявшие авангардистское искусство разных направлений, в том числе экспрессионистов и дадаистов, пропаганде творчества которых был посвящен журнал «Всякий человек – свой собственный футбол» («Jedermann sein eigner Fußball», 1919).

В октябре 1920 вышел специальный номер журнала «Гегнер», посвященный Пролетарскому театру Э.Пискатора*. До 1933 издательство находилось в Берлине (с филиалом в Вене, что позволяло обходить немецкую цензуру), где были опубликованы многие немецкие (в том числе Й.Р.Бехер*, Б.Брехт*, Л.Франк*, О.М.Граф, К.А.Виттфогель, Ф.Юнг, Ф.К.Вайскопф и др.), американские (Э.Синклер, Дж.Дос Пассос*), французские (А.Барбюс) писатели. Особое внимание уделялось пропаганде советской литературы: М.Горький (собрание сочинений), И.Бабель, М.Шагинян, К.Федин, И.Эренбург, В.Маяковский*, С.Третьяков* и др. В 1932–1939 издательство продолжало свою деятельность в Праге и в Лондоне, затем Херцфельде эмигрировал в США, где основал издательство «Аврора» («Aurora», 1945–1947), в работе которого приняли участие многие крупнейшие немецкие и австрийские писатели-эмигранты (Г.Манн*, Б.Брехт, Ф.Брукнер*, Ф.К.Вайскопф, Э.Блох, А.Зегерс, О.М.Граф и др.). Деятельность издательства «Малик» и лично В.Херцфельде сыграла заметную роль в поисках новых идейных и эстетических ориентиров многих писателей, в том числе и экспрессионистов.

Лит.: Herzfelde W. Zur Sache geschrieben und gesprochen zwischen 18 und 80. Berlin; Weimar, 1976; Herzfelde W. Der Malik-Verlag 1916–1947. Ausstellungskatalog. Berlin; Weimar. O.J.; Herzfelde W. John Heartfield. Leben und Werk dargestellt von seinem Bruder. Dresden, 1971; Der Malik-Verlag 1916–1947. Kiel, 1986; Hermann F.Malik. Zur Geschichte eines Verlages 1916–1947. Düsseldorf, 1989; Гугнин А.А. Великий Октябрь и пути развития немецкой марксистской литературной критики в 1910–1930-х годах // Октябрьская революция и новая концепция литературы. К истории марксистской литературной критики европейских социалистических стран. М., 1989.

А.Гугнин

МА́НИУ, АДРИАН (Maniu, Adrian, 06.02.1891, Бухарест, Румыния – 20.04.1968, Бухарест, Румыния) – румынский поэт, драматург, критик. Родился в семье профессора права и адвоката. Учился в Бухаресте в элитарных лицеях, затем на юридическом факультете университета; получив в 1913 звание лиценциата, учебу не продолжил. С 1911 публиковался во многих известных журналах. Среди первых публикаций – поэтическая проза «Восковые фигуры» («Figurile de cear», 1912) и поэма «Саломея» («Salomea», 1915). Писал рецензии и отчеты о художественных выставках. Совместно с Л.Благой*, Ч.Петреску и Ж.Михэйеску основал журнал «Гындиря». С 1928 по 1946 работал экспертом по изобразительному искусству.

Наиболее значительные поэтические сборники М.: «У земли» («Lîngă pămînt», 1928), «Дорога к звездам» («Drumul spre stele», 1930). Его творчество сформировалось под влиянием символизма, но именно соприкосновение с экспрессионизмом помогло ему полнее выявить свои творческие возможности. Он приходит к экспрессионизму через пластику формы и цвета, виртуозное владение светом помогает ему воссоздать атмосферу мистической духовности. Творческая манера М. близка византийской иконографии, и в то же время – простым и изысканным румынским иконам на стекле. М., как и В.Войкулеску, Л.Блага, М.Садовяну и другие поэты и драматурги, входившие в круг журнала «Гындиря», мечтал возродить национальный театр и противопоставить развлекательному репертуару глубокие содержательные произведения. Ярко экспрессионистична его пьеса «Мастер» («Meşterul», 1922), созданная на несколько лет раньше драмы Л.Благи «Мастер Маноле» на тот же сюжет балканской легенды. Пьеса «Медные волки» («Lupii de aramă», 1929) связана с дакийской тематикой, поиском национальных корней. Перу М. принадлежат несколько монографий о художниках и проблемах изобразительного искусства: «Theodor Aman» (1924), «Румынская гравюра на дереве» («La gravure sur bois en Roumanie», 1925), «Живопись А.Шатмары» («Pictorul Al.Szatmary», 1935), «Карикатура под оккупацией» («Philips. Caricatura sub ocupaţie», 1918). После II мировой войны занимается в основном переводами. Среди его переводов – пьесы Гауптмана, Ибсена, «Песнь о Нибелунгах», произведения Мольера и Грибоедова.

Соч.: Scrieri. V 1–2. Buc., 1968.
Лит.: Petroveanu M. Studii literare. Buc., 1966; Crohmălniceanu O. Literatura română şi expresionismul. Buc., 1971.

Е.Фейгина

МАНН, ГЕНРИХ (Mann, Heinrich, 27.05.1871, Любек, Германия – 12.03.1950, Санта-Моника, Калифорния, США) – немецкий писатель, романист, драматург, публицист, литературный критик, а также переводчик; старший брат Томаса Манна. Сын крупного ганзейского негоцианта, вырос в богатой патрицианской семье; рано начал пробовать себя в литературе и вести самостоятельную трудовую жизнь (был учеником в книжном магазине, затем в издательстве). Вступив в литературу в 1890-е, настроенный с ранних лет демократически М., которому претили буржуазные порядки и буржуазная мораль, вскоре оказался в русле антинатуралистических тенденций, испытал влияние Ницше, был близок разнообразным художественным течениям начала века, авангардистским по характеру, не сливаясь ни с одним из них в полной мере. Его первым значительным успехом стал сатирический роман о Вильгельмовской Германии «Страна кисельных берегов» («Im Schlaraffenland», 1898), за которым последовали «Богини, или Три романа герцогини Асси» («Die Goettinnen oder Die drei Romane der Herzogin Assy», 1903), укрепившие его популярность художника экспрессивно-экспериментаторской манеры. Будучи на поколение старше поэтов, определивших «экспрессионистскую революцию», и к тому времени уже широко известным писателем (в особенности после сделавшего его знаменитым романа «Учитель Гнус», «Professor Unrat», 1905; позднее роман дал основу фильму «Голубой ангел», 1932, с Марлен Дитрих в главной женской роли), М. воспринимался ими как наставник и покровитель; он поддерживал молодых писателей, ощущавших себя увереннее «в свите великого Генриха Манна» (Р.Шикеле*; в тех же тонах вспоминали о нем Лилиенкрон, Вольфенштейн*, Цех*, Эдшмидт* и др.).

Экспрессионистов привлекали к М. его критические общественные взгляды («разрушитель той действительности, которая нас губит», К.Пинтус*), демократизм, бунтарская сторона его мышления. Одной из главных идей, проходящих через все художественное творчество М. и его публицистику, было противопоставление «духа» и «власти» и апология «действия» в противовес бессилию «духа» (статья «Дух и действие», «Geist und Tat», 1910), что оказало большое влияние на активистское крыло экспрессионизма, а в дальнейшем и на политическое движение протеста, созданное К.Хиллером* под названием «Активизм»*, только условно связанное с экспрессионизмом. Особое значение имела решительная антивоенная позиция М.: очерк «Золя» («Zola», 1914), содержащий резкую критику немецкого милитаризма и шовинистических настроений в немецком обществе, в том числе у его брата Томаса Манна, был написан в первые дни войны и впервые опубликован в «Ди вейсен блеттер»* как программный документ).

Хотя наиболее значительные произведения М. военных и революционных лет (трилогия «Империя», «Das Kaiserreich», куда вошли романы: «Верноподданный», «Der Untertan», 1914; «Бедные», «Die Armen», 1917; «Голова», «Der Kopf», 1925) были достаточно далеки от привычных рамок экспрессионистского творчества, характерные стилевые особенности его прозы, новые для немецкой литературы (динамизм, стяженная краткость выражения, экспрессивность, резкая смена черных и белых тонов, использование маски-характера, близкое к приемам комедии дель арте, передача психологического состояния через жест героя и т.п.) оказали непосредственное воздействие на творческую манеру многих экспрессионистов.

Противопоставление «власти» и «духа» занимало М. на протяжении всех последующих лет его жизни и творчества, когда он стал восприниматься как крупнейшая фигура общенационального масштаба; в годы антивоенного движения, сплочения широкого антифашистского фронта, организации конгрессов в защиту культуры и мира и тому подобной деятельности, которой он отдавал много сил, этот комплекс идей от-

четливо выразился не только в его яркой публицистике тех лет, но и в его обширном, всегда экспериментальном по своему характеру творчестве (из созданного в его поздние годы наиболее известны исторические романы «Юность короля Генриха IV», «Die Jugend des Königs Henri Quatre», 1938; «Зрелость короля Генриха IV», «Die Vollendung des Königs Henri Quatre», 1938). С 1933 М. жил в эмиграции во Франции, с 1940 – в США. Скончался, готовясь к возвращению в Германию (ГДР).

М. принадлежал к тем, кто и в поздние годы сохранил добрую память о экспрессионизме как о беспокойном и мятежном, устремленном в чистое будущее духовном движении. В его творчестве на протяжении всей жизни в той или иной мере чувствуется родственность присущей ему стилистической манеры с поэтикой экспрессионизма, в том числе и в последнем, посмертно изданном романе «Прием в свете» («Empfang bei der Welt», 1941–1943, опубликован 1956), проблематика которого связана с активностью молодежного движения и конфликтом отцов и детей, представленным в абстрагированно-метафорическом духе как вечная тема жизни и искусства (по слову Т.Манна, «гениально-фантастический, всюду и нигде разыгрывающийся роман»).

Соч.: Ein Zeitalter wird besichtigt. Berlin, 1947; Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Bd. 1–12. Berlin, 1951–1956; Gesammelte Werke in 18 Bdn. Berlin, 1965–1978; Собр. соч.: В 8 т. М., 1957–1958.

Лит.: Ebersbuch V. Heinrich Mann. Leben, Werk and Wirken. Frankfurt a. M., 1978; Haupt J. Heinrich Mann. Stuttgart, 1980; Berlew. Heinrich Mann und die Weimürer Republik. Bonn, 1983; Heinrich Mann. Werk und Wirkung / Hg. Wolff. Bonn, 1984.

П.Топер

МАРК, ФРАНЦ (Marc, Franz, 08.02. 1880, Мюнхен – 04.03.1916, погиб под Верденом, Франция) – немецкий живописец, график и скульптор. Родился в семье юриста, учился живописи в мюнхенской Академии художеств (1900–1903, у Г.Хакля и В.Дица). В 1903 и 1907 предпринял учебные поездки в Париж, в 1907–1909 увлекся анималистической темой (изучение анатомии животных, зарисовки в Берлинском зоопарке) и начал работать в скульптуре. В 1909–1910 член «Нового художественного объединения» в Мюнхене, в 1911 вступил в объединение «Дер блауэ райтер»*. В 1912 посетил Париж с А.Макке*, встречался с Р.Делоне и Г.Аполлинером; в 1913 – экспонент и член жюри первого Немецкого осеннего салона в галерее «Штурм»* (Берлин).

Творческий путь М. продолжался всего лишь около десяти лет. Молодой художник вплоть до начала 1910-х с трудом освобождался от увлечения импрессионистами, а также зрелыми Э.Мане, В.Ван Гогом* и П.Гогеном, привлекшими его внимание во время первых поездок в Париж («Маленькая лиственница», «Lärchenbäumchen», 1908; «Спящая обнаженная на фоне цветов», «Liegender Akt in Blumen», 1910). В юности М. собирался посвятить себя теологии, однако в его картинах начала 1910-х идеи христианства и пантеизм совмещались с чувством отвращения к действительности («Я часто испытываю умопомрачительный страх перед бытием в этом мире [...]. Жизнь – это пародия, дьявольский парафраз, за ним кроется истина нашей мечты», 1906). Пессимизм художника был сродни мизантропии, М. связывал представления об истинном и прекрасном только с природой и с ее строго избирательными живыми формами: «Уже очень рано я воспринимал человека как “уродливого”, животные казались мне красивее, чище; однако и в них я открыл так много противного чувствам и безобразного, что мои изображения инстинктивно, из внутреннего побуждения становились все схематичней и абстрактней» (1915).

Интерес М. к животным не замыкался в рамках анималистического жанра. В его зрелых программных полотнах обычно варьировалась тема парадиза, не оскверненного присутствием человека и остающегося прекрасным даже в момент гибели мира. При передаче более камерных сцен природы художник решался пересмотреть сам субъект восприятия Божьего мира («Конь на фоне пейзажа», «Pferd in Landschaft», 1910;

«Собака перед миром», «Hund vor der Welt», 1912). «Есть ли для художника идея более таинственная, чем представить, как животное видит природу? [...] Как скудна и бездушна наша традиция помещать животных в ландшафт, видимый нами, вместо того, чтобы проникнуть в душу животного и понять его видение мира». Эта установка сохраняется в большинстве из 187 полотен М., а также в серии цветных ксилографий на тему пятого дня сотворения мира (1913–1914).

Внимание к новаторским поискам в искусстве пробудилось у М. после встречи с В.Кандинским* и композитором А.Шёнбергом* в Мюнхене в январе 1911; окончательное становление собственного стиля произошло в 1912, во время контактов с художниками «Брюкке»* в Берлине и с одним из лидеров французского авангарда, живописцем Р.Делоне в Париже. Еще одним бесспорным импульсом оказалась живопись итальянских футуристов, выставлявшихся в Берлине, Мюнхене и Кёльне в том же году. В группе мастеров «Дер блауэ райтер» М., наряду с П.Клее* и А.Макке, оказался одним из самых способных последователей Кандинского, сумев прийти к сугубо собственной теме и структуре художественного полотна. Будучи сторонником сближения «Дер блауэ райтер» с французским авангардом и оставаясь приверженцем идеи беспредметного искусства, М. объявлял в то же время Эль Греко одним из предтеч современной живописи. В этом парадоксе сказывалась исходная позиция М. как немецкого художника-экспрессиониста, стремящегося к максимальной духовной насыщенности своих картин. Космизм его наиболее значительных полотен, возможно, не столь свободен от земных реалий и не всегда предполагает катарсис, как у Кандинского, но он гораздо более впечатляющ и мистичен, особенно в апокалиптических импровизациях («Судьба животных», «Tierschicksale»; «Башня синих лошадей», «Der Turm der blauen Pferde», обе 1913; «Восход солнца», «Sonnenaufgang», 1914). М. остается мистиком и в цветовых поисках, рожденных под воздействием живописи Делоне и футуристов. Картины Делоне он называл «чисто звучащими фугами», но едва ли не большей оценки заслуживают его собственные абстрактные картины, цвет в которых получает трансцендентное музыкальное звучание («Борющиеся формы», «Kämpfende Formen»; «Играющие формы», «Spielende Formen», «Разорванные формы», «Zerbrochene Formen», все 1914). Композиционные структуры в полотнах зрелого М. предельно геометризованы, пространственный «хаос» эффектно выстраивается на ритме вертикальных и диагональных линий и плоскостей, очень сходных со световыми лучами; медитативная концепция цвета подчинена теме вселенского взрыва («Тироль», «Tirol», 1913) или «горнего света» («Красная лань», «Rotes Reh», 1913, Нью-Йорк).

В 1907–1912 М. активно занимался анималистической пластикой. Его небольшие, чаще всего двухфигурные композиции – один из ранних примеров немецкой импрессионистической скульптуры начала XX в. Почти все они отлиты в бронзе и хранятся в мюнхенской Городской галерее (Ленбаххауз): «Две лошади», «Zwei Pferde», 1908–1909; «Два медведя», «Zwei Bären», 1910; «Тигр», «Tiger», 1912 и др.).

Подобно многим мастерам немецкого экспрессионизма, М. обладал незаурядным литературным даром, ему принадлежат очень емкие определения мировоззренческих позиций экспрессионизма: «Искусство было во все времена и остается отважнейшим удалением от природы и “натуральности”, мостом в царство духов» (Из статьи в журнале «Пан», 1911–1912); «Все едино – пространство и время. Цвет и формы суть только образы нашего мировоззрения, производные от смертной структуры нашего духа»; «Со смертью начинается истинное бытие, вокруг которого мы, живущие, беспокойно порхаем, как бабочки вокруг огня». В 1915 М. опубликовал эссе «Чистилище войны» («Im Fegefeuer des Krieges»), письма, афоризмы, рисунки с театра военных действий.

Произв.: Живопись: «Лань в лесу I», «Reh im Walde I», 1911; «Синяя лошадь», «Blaues Pferd», 1911; «Красная женщина», «Rote Frau», 1912;

«Водопад», «Der Wasserfall», 1912; «Девушка с кошкой II», «Mädchen mit Katze II», 1912; «Малые желтые лошади», «Die kleinen gelben Pferde», 1912; «Горы», «Gebirge», 1912; «Убитая лань», «Getötetes Reh», 1913; «Волшебная мельница», «Die verzauberte Mühle», 1913.

Соч.: Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen. 2 Bde. Berlin, 1920; Briefe aus dem Felde 1914–1916. Berlin, 1938; Schriften. Köln, 1978.

Лит.: Lankheit K. Franz Marc. Katalog der Werke. Köln, 1970; Jähner H. Franz Marc. Maler und Werk. Dresden, 1972; Lankheit K. Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst. Köln, 1976; Pese Cl. Franz Marc. Leben und Werk. Stuttgart u. Zürich, 1989; Franz Mark. Skulpturen, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik. Jahrhunderthalle Hoechst. Frankfurt a. M., 1997/98; Мастера искусства об искусстве. Т. 5. Кн. 2. М., 1969.

Ю.Маркин

МАРТИН, КАРЛ ХАЙНЦ (Martin, Karl Heinz, 05.11.1888, Фрейбург – 13.01.1947, Берлин) – немецкий режиссер, директор ряда театров, актер. Начал актерскую деятельность в Касселе (1904), затем играл в Ганновере, Мангейме, где приобщился к режиссерскому искусству под руководством К.Хагемана (1907–1909). В 1910–1911 – директор франкфуртского театра Комедии (поставил «Жизнь человека» Л.Андреева*). С 1912 по 1917 возглавляет драматическую часть труппы франкфуртского городского театра, поставив 89 спектаклей. В 1917–1919 занимал ту же должность в гамбургском Талия-театре (19 спектаклей). В 1918 газета «Нойе гамбургер цайтунг» («Neue Hamburger Zeitung») опубликовала статью М. «Сцена и экспрессионизм» («Bühne und Expressionismus»), в которой изложено его понимание театра: «Экспрессионистское сценическое произведение стремится не к реалистическому воплощению действительности, а к воплощению ее идеальности, доведенной до высшей степени художественной абстракции. Сцена должна служить экспрессионизму: быть кафедрой его новых свершений, его новой логики, стать трибуной его нового пафоса». Именно «Трибуной» он и назвал небольшой театр, открывшийся в Берлине в сентябре 1919 и занявший видное место в истории немецкого театрального искусства своей премьерой «Преображения» Э.Толлера*. «С пьесой Эрнста Толлера экспрессионизм на театре впервые стал не экспериментом, а свершением. Декорации [...] были условны [...]. Они служили лишь деталями в конкретной сцене, они соединялись и раздвигались с помощью то затухавшего, то вспыхивавшего освещения. И вот в таких усеченных и компактных мизансценах столь же лаконично и упруго играли актеры. Слова ритмически сплетались и разламывались. Крики вздымались и угасали. Актеры то выдвигались, то отступали. Не психология, не развитие, а компактность и конкретный момент. Не рисунок, а пунктир. Не жесты, а сила. Самое главное – внутренняя направленность [...]. Жесты актеров становились экстатичными, а голоса взрывными» (Э.Пискатор*). В этом же спектакле зрители встретились с могучим талантом Ф.Кортнера* в роли Фридриха. Театр «Трибуна» продержался всего один сезон, после чего М., сочувственно относившийся к революционным переменам, создал так называемый «Пролетарский театр», который подготовил один-единственный спектакль. Талант М. был замечен, и его пригласили в Немецкий театр с предложением поставить на сцене вновь открытого драматического театра М.Рейнгардта «Гроссес Шаушпильхаус» («Grosses Schauspielhaus») цикл немецких революционных по духу пьес, куда входили «Флориан Гейер» и «Ткачи» Гауптмана, «Разбойники» Шиллера, «Гёц фон Берлихинген» Гёте и «Разрушители машин» Толлера (1921–1922). Эти спектакли были отмечены чертами театрального экспрессионизма, каким он представлялся М. В них раскрылось его искусство владения большим сценическим пространством и человеческими массами. Дальнейший творческий путь режиссера связан с разными городами: Бреслау (Вроцлав), Вена (Раймунд-театр), ряд берлинских театров, в том числе – Фольксбюне в качестве художественного руководителя (1929–1932). Среди его спектаклей в эти годы наиболее заметными были «Ткачи» Гауптмана, «Пробуждение весны» Ф.Ведекинда* и «Лилиом» Ф.Мольнара.

Приход нацистов к власти вынудил М. уехать в Вену, в 1934 оставить театр и обратиться к постановке развлекательных фильмов. Лишь в 1940–1944 он получил возможность возвратиться в Берлин, где ставил преимущественно классические произведения. Конец II мировой войны застал М. в должности привратника Шиллер-театра. В 1945 М. был приглашен на должность директора западноберлинского Хеббель-театра, каковым и остался до конца жизни. Последними его спектаклями были: «На дне» Горького (с Э.Бушем в роли Сатина) и «Трехгрошовая опера» Б.Брехта*.

Лит.: Schorlies W. K.-H.Martin. Köln, 1971; Von der Freien Bühne zum Politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik / Hg. H.Fetting. Bd. I–II. Leipzig, 1987.

В.Клюев

«МАСКИ» («Maski», Краков, 1918–1920) – журнал, выходивший с подзаголовком «Литература, искусство, сатира» три (с 1919 два) раза в месяц под редакцией Тадеуша Свёнтека, а затем Мариана Шийковского. Орган Союза польских литераторов; объединял авторов различных художественных ориентаций, в том числе связанных с экспрессионизмом. Не декларируя своего участия в экспрессионистском движении, журнал «М.» фактически был вторым, наряду с журналом «Здруй»*, рупором экспрессионизма в Польше. В экспрессионистском духе сформулированы опубликованные в первом номере программа журнала и статья-манифест лидера формистов (формизм*) З.Пронашко. В журнале публиковались произведения С.Грабинского*, С.И.Виткевича*, Э.Зегадловича, К.Ижиковского, Ю.Каден-Бандровского*, С.Пшибышевского*, К.Х.Ростворовского, Ю.Тувима, Т.Чижевского, много места уделялось наследию С.Выспянского. Журнал информировал о развитии европейского экспрессионизма, публиковал переводы, подбор которых соответствовал экспрессионистским предпочтениям (произведения Э.Верхарна, Ж.Лафорга, П.Клоделя), обильно печатал репродукции гравюр Ф.Мазереля*. Журнал отличался изысканным графическим стилем; среди художников, сотрудничавших с ним, преобладали сторонники формизма (З.Пронашко, Л.Хвистек, Т.Несёловский, Я.Межеевский). Прекратил существование вследствие финансового краха.

Лит.: Obraz literatury polskiej. T.VI. Kraków, 1979.

А.Базилевский

МА́ТТИШ-ТОЙЧ, ЯНОШ (Máttis-Teutsch, János, 13.08.1884, Брашшо, Венгрия, ныне Брашов, Румыния – 17.03.1960, Брашов, Румыния) – венгерский (румынский) живописец, график, скульптор немецкого происхождения. В 1901 учился в Высшем художественно-ремесленном училище в Будапеште, в 1902–1905 – в мюнхенской академии художеств; в 1906–1908 посещал Париж. С 1908 преподавал в лицее в Брашшо, одновременно участвуя в художественной жизни Будапешта, где осенью 1913 выставлялся в салоне «Штурма»*. В Будапеште состоялась также его первая персональная выставка (1917), организованная журналом «Ма»*, где в конце 1910-х неоднократно воспроизводились его гравюры. С 1918 также сотрудник берлинского журнала «Штурм», в выставках которого принимал участие вместе с А.Архипенко, М.Шагалом*, П.Клее* и др. В 1919 примкнул к кёльнской группе художников «А бис Цет» («A bis Z», «От А до Цет»), был близок к «Баухаусу»*. С начала 1920-х поддерживал профессиональные отношения с художниками румынского авангарда. В 1925 вместе с К.Бранкузи (Брынкузи), П.Клее, Г.Арпом участник «Первой международной выставки современного искусства» в Бухаресте. К тому же году относится его персональная выставка в Париже.

О близком экспрессионизму характере его творчества 1910-х – начала 1920-х писал глава венгерского «активизма»* Л.Кашшак* в сочувственном отзыве о нем («Из каталога произведений Яноша Маттиш-Тойча», «Máttis-Teutsch János katalógusából», «Ма». 1917. № 12). Он отмечал «тревожную нервность», заложенную в его произведениях, хотя М.-Т. и не был склонен ни к слишком «буйным порывам», ни к «обле-

ченному в краски проповедничеству». Вместе с тем, чувственные впечатления он пропускал «через дистиллирующий разум»; «субъективным вживанием» в предмет, «компонирующим ритмом» управляли у него поиски «космически» абстрагируемой всеобщности. Подтверждением этих наблюдений может служить линогравюра М.-Т. (1918), также воспроизведенная на страницах «Ма». В контурах дерева проступает на ней некое символичное подобие мифологического древа жизни, корни которого уходят под землю, а ветви – в поднебесье. В творчестве М.-Т. выделяют период более ранний, экспрессионистский, а с 1920-х – более поздний, конструктивистско-абстракционистский. Такая эволюция органична для художника, принимая во внимание уже предварявшие ее черты: тяготение к рационалистичности и «сверхматериальной» (Л.Кашшак) обобщенности.

Лит.: Kassák L. Éljünk a mi időnkben. Budapest, 1978; Szabó J. Máttis-Teutsch János. Budapest, 1983; Mattis-Teutsch im Dialog mit der Zeit. Retrospektivausstellung (kat.). Bukarest, 1971; Banner Z. H.Mattis-Teutsch. Bukurest, 1974; Passuth K., Pataky D. Kunst des 20. Jahrhunderts. Museum der Bildender Künste Budapest. Budapest, 1978; Riegler G. Konstruktivist und Revolutionár, H.Mattis-Teutsch zum 100. Geburtstag // Bildende Kunst. B., 1984. H. 7.

О.Россиянов

МА́ЦА, ЯНОШ (Mácza, János, в русских изданиях: Иван Людвигович Маца, 04.08.1893, с. Альшодертянош, ныне Словакия – 1974, Москва) – венгерский искусствовед, литературный критик, драматург, поэт, переводчик. Учился в школе в Мункаче (ныне Мукачево, Украина) и Будапеште. По семейной традиции работал аптекарем. Первые его рецензии появились в газете «Унгвари кезлень» («Ungvári Közlöny», «Унгварские ведомости», 1913). Затем он становится сотрудником журналов «Тетт»* и сменившего его «Ма»*, в которых ведет театральную рубрику. В Советской Венгрии (1919) М. – помощник режиссера Национального театра; готовил к постановке (не состоялась) драму А.Стриндберга «Костер» в своем переводе. В 1920 вступил в коммунистическую партию и в 1920–1923, в эмиграции в г. Кашша (венгерское название словацкого г. Кошице) участвовал в редактировании газеты революционно-пролетарского направления «Кашшаи мункаш»* («Kassai Munkás», «Кошицкий рабочий»). С 1923 М. работал в Москве, первоначально в Институте Маркса-Энгельса, потом в Академии архитектуры. С 1927 преподавал также историю и теорию искусства в МГУ.

Литературное творчество М. 1919 – начала 1920-х утверждало первенство нравственных ценностей в жизни: доброй воли, альтруизма, веры в будущее. В его «Одноактном игровом действе» («Egyfelvonásos játék») главное действующее лицо, «Девушка», под торжественное пение органа и ликующего детского хора выводит «Мужчину» из мрака отчаяния к свету. В том же лирическом ключе написаны рабочие хоры, патетическая поэма «Воскресший город: Москва, 1923» («A feltámadt város – Moszkva, 1923»). Одновременно М. выступал как реформатор сцены, поборник экспрессионистской драмы. Его программные требования к театру: повышенная суггестивность, слово-призыв, слово-символ, слово-порыв; не «повествовательность», а напряженная сжатость, эмоциональная концентрация действия; не натуралистическая детализация или импрессионистское «настроение», а максимально простая, но создающая фон для вдохновенно-одушевленной ритмизованной пластики декорация; актер – не марионетка, а живущий интенсивной внутренней жизнью свободный человек; режиссер – социолог, эстетик, психолог, иногда дирижер и всегда сознательный художник в одном лице.

Приняв в эмиграции вместе со многими бывшими «активистами» (Б.Уиц*, А.Комьят*, Ш.Барта* и др.) пролеткультовские установки, М. стал печатать преимущественно агитационно-политические сценки, очерки, переводы советских писателей-рапповцев. Его литературно-критическая и искусствоведческая деятельность, которой он со второй половины 1920-х отдается целиком, в полной мере «классово», пролетарски ориентирована, хотя выдает причаст-

ность к авангардистскому опыту. Так, пытаясь во имя художественной убедительности раздвинуть вульгарно-социологичные рамки «психоидеологии» М.Фриче, М. настаивал на более глубокой психологической индивидуализации в слишком одноплановой, политико-тенденциозной пролетарской прозе, в чем отзывались его былая экспрессионистская устремленность к «новому человеку»*, желание поддержать в читателях и литературе жизнедеятельные начала. Не случайно также в центр его эстетических построений как высшее побуждение художника и цель искусства ставилась «гармония», противополагаемая всяческой «дисгармонии». И хотя эта последняя неизменно снабжалась ярлыком «буржуазной» и «мелкобуржуазной», в первой он все же видел не узко «пролетарский», а безусловный общечеловеческий идеал. Наряду с социально-аналитической функцией искусства М. подчеркивал выразительную, предлагая не отворачиваться ни от чего, что художественно «жизнеспособно» и может обогатить искусство.

Никогда не состоявший в РАПП М. в среде венгерской эмиграции прослыл «формалистом», а в советской печати подвергался политическим проработкам за «протаскиванье» «враждебных» художественных взглядов (В.Каменов), что обрекло его в 1930–1950-е на длительное молчание. Его новая теоретическая работа о современном искусстве вышла (на русском языке) в 1969.

Соч.: A modern magyar dráma útja. Ungvár; Budapest, 1916; Teljes színpad. Becs, 1921; A föld himnusza és más agitációs mesék. Kassa, 1921; Új színpad. Becs, 1922; Esztétika és forradalom. Budapest, 1970; A mai Európa művészete. Budapest, 1978; Eszmeiség-avangarde-művészet. Irodalom és munkásosztály Nyugaton. Budapest, 1980; Arbeiterchor. Leipzig; Lindenau, 1924; Moskau – das Evangelium der auferstandenen Stadt. Frankfurt a. M., 1924; Искусство современной Европы. М., 1926; Литература и пролетариат на Западе. М., 1927; Бела Уиц // Печать и революция. 1927. Кн. 4; Творческий метод и художественное наследство. М., 1933; Проблемы художественной культуры XX века. М., 1969.

Лит.: Vadas J. Mácza János, az esztéta // Új Írás. 1972. 3. sz; Botka F. A szocialista realizmus elméletének egy «előfogalmazványa» // «Az Újnak tenni hitet». Budapest, 1977; Луначарский А. [рецензия на: «Искусство современной Европы»] // Новый мир. 1926. № 9; Якубовский Г. [рецензия на: «Литература и пролетариат на Западе»] // Красная новь. 1928. № 1.

О.Россиянов

МАЯКО́ВСКИЙ, ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ (07[19].07.1893, Багдади, Кутаисская губерния – 14.04.1930, Москва) – русский поэт, драматург, художник. Сын дворянина, служившего лесничим, детство провел на Кавказе. В 1902 поступил в Кутаисскую гимназию. После смерти отца (1906) переехал с матерью и сестрами в Москву, где продолжил обучение в классической гимназии. С пятнадцати лет участвовал в нелегальной революционной работе, был трижды арестован, в 1909 провел около шести месяцев в одиночной камере Бутырской тюрьмы, где начал писать стихи. Исключенный из пятого класса гимназии, М. решил «делать социалистическое искусство». В 1911 поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, познакомился с кубофутуристами Д.Бурлюком, А.Крученых, В.Хлебниковым*, вместе с ними выпустил альманах «Пощечина общественному вкусу» (1912), содержавший манифест нового искусства: «Только мы – лицо нашего Времени». Литературный дебют совпал с участием в художественной выставке общества «Союз молодежи» (сохранились две кубистические работы 1910-х – «Рулетка» и «Автопортрет»). Первая книга стихов – «Я!» (1913).

Своеобразие творческого пути М. в 1913–1923 не может быть вполне раскрыто в рамках сопоставления с футуристической доктриной или понятиями революционного романтизма. В это десятилетие формальные эксперименты в области стихосложения сочетаются у него с глубоко содержательным утверждением самоценности человека и с острым ощущением «немоты» («улица корчится безъязыкая, ей нечем кричать и разговаривать»). В стихотворной трагедии «Владимир Маяковский» (1913) проявились, по мнению З.Ульбрехта, барочные черты, сбли-

жающие ее с первыми драматическими произведениями Б.Брехта* «Ваал» и «В дебрях городов». В центре – образ поэта, который «разницу стер / между лицами своих и чужих. / В гное моргов искал сестер, / целовал узорно больных». На празднике нищих он «объявлен князем», ему калеки – обитатели города несут свои слезы и слезищи, под тяжестью которых «в последнем бреду» поэт идет «сквозь город, / душу / на копьях домов / оставляя за клоком клок». Все персонажи кроме поэта, названного именем автора (М. сам исполнил эту роль), анонимны: «Человек без глаза и ноги», «Человек с растянутым лицом», «Старик с черными сухими кошками». Типологическое сходство с экспрессионистскими пьесами отмечается как в отступлении от жанра символистской пьесы в сторону «Я-драма»* («Ich-Drama»), так и в смешении элементов эпики и лирики, приемов остранения и деформации.

В 1915 М. завершил поэму «Облако в штанах» – «четыре крика четырех частей: Долой вашу любовь! Долой ваше искусство! Долой ваш строй! Долой вашу религию!» Экспрессионистский характер поэмы ощутим в ее бунтарском пафосе, в образе героя – «крикогубого Заратустры», «тринадцатого апостола», «глашатая грядущих правд», – в сложном синтаксисе, развернутых метафорах («Вот и вечер / в ночную жуть / ушел от окон, / хмурый, декабрый. / В дряхлую спину хохочут и ржут / канделябры»).

Мотивы одиночества героя, его заброшенности в чуждый мир («Я одинок, как последний глаз у идущего к слепым человека») не соответствовали воспетой итальянским футуризмом агрессивности и брутальности. Экстатическое утверждение «немыслимой любви» («Надо мною, кроме твоего взгляда, не властно лезвие ни одного ножа») противоречило программному презрению футуристов ко всему женскому. По существу все творчество этого периода – создание «Евангелия от Маяковского», развертывание мечты о «новом человеке»*, свободном, любящем, творящем: «Как же мне себя не петь, если весь я – сплошная невидаль... Бога самого милосердней и лучше» («Человек», 1917). Оптимистические пророчества соседствуют с трагическими мотивами, образами распятия («на кресте из смеха распят замученный крик», «гвоздями слов прибит к бумаге я»). Миф о Человеке-Боге венчается поэтическим предвиденьем: «И он, / свободный, / ору о ком я, / человек – / придет он, / верьте мне, / верьте!»

В отличие от «заумного» направления в русском футуризме, близкого к дадаизму, поэзия М. характеризуется не разрывом связей с миром или обнажением их алогизма, но, напротив, усилением напряженности этих связей и достижением крайней степени их выразительности: «Людям страшно – у меня изо рта / Шевелит ногами непрожеванный крик». События общественной жизни и драматические перипетии любви и ревности обостряли ощущение мирового разлада. Поэт чувствовал, что война «не только изменит географические границы государств, но и новые мощные черты положит на лицо человеческой психологии». Его убеждение – нужно не писать о войне, нужно писать войною – воплотилось в мятежном пацифизме поэмы «Война и мир» (1916): «Никто не просил / чтоб была победа / родине начертана. / Безрукому огрызку кровавого обеда / на чёрта она?!».

Устремляясь к «грядущей жизни без наций и войн», М. приветствовал Революцию. Своим примером он призывал поэтов и художников нести искусство в жизнь: «Улицы – наши кисти. Площади – наши палитры» («Приказ по армии искусств», 1918). Он создал своеобразный тип агитационно-производственного искусства, открытая политическая направленность которого сближалась с деятельностью радикального активистского крыла немецких экспрессионистов. В 1919–1921 М. работал над плакатами «Окон РОСТА», сделал около 3000 рисунков и 6000 подписей к ним. Ф.Юнг в журнале «Арбайтер литератур» («Arbeiter Literatur», «Рабочая литература», 1921, № 1), говоря о своеобразии нового русского искусства, связывал его не только с революционной ситуацией в России, но «в основном с личностью самого Маяковского, его выдающимся

поэтическим дарованием и его умением создать школу из самого себя». Тогда же впервые А.Луначарский* сопоставил творчество М. с экспрессионизмом. В статье «Несколько слов о германском экспрессионизме» (1922) он отмечал, что это явление «совершенно параллельное, скажем, коммунистическим пьесам тов. Маяковского. Однако, я думаю, – подчеркивал А.Луначарский, – что Маяковский в своей “Мистерии-буфф” в несравненно большей мере экспрессионист, чем это можно предположить, не зная, что такое экспрессионизм. Экспрессионисты должны признать Маяковского своим родным братом. Из всех русских поэтов-футуристов, которые к экспрессионистам довольно близки вообще, Маяковский наиболее к ним близок, и, вероятно, переводы сочинений Маяковского обеспечат за ним почетное место среди поэтов-экспрессионистов Германии». «Левый марш» (1918) М. был напечатан в журнале «Акцион»* (1921, № 41/42, перевод Й.Кламера, положен на музыку Х.Эйслером), поэма «150 000 000» в переложении Й.Р.Бехера* и оформлении Дж.Хартфилда была издана отдельной книгой (Берлин, Маликферлаг, 1924). Рецензент журнала «Арбайтер литератур» (1924, № 5/6) назвал ее программой поэзии завтрашнего дня. Пьеса «Мистерия-буфф» (1918, вторая редакция 1921) была поставлена для делегатов третьего конгресса Коминтерна с прологом на немецком языке (1921). Стихотворение «Германия» (1922), опубликованное в переводе Й.Р.Бехера («Арбайтер литератур», 1924, № 5/6), близко своим пафосом картине Г.Гросса* «Германия. Зимняя сказка» (1918), где на живописное полотно, как знаки времени, были наклеены хлебные карточки (у М.: «этой песней счета с голодом не свесть») и вырезка из путеводителя («Я давно с себя лохмотья наций скинул...»). Оба произведения восходят к политической поэзии Гейне («Германия. Зимняя сказка»), переосмысленной в духе экспрессионистской образности.

Хотя сам М. причислял себя к футуристам, утопический пафос в содержании и гротескно-эмоциональная манера письма сближают его творчество с экспрессионизмом. Среди записей М. есть тезис, соединяющий его мировосприятие с программой экспрессионистов: «Я есть человек – это подход» (1922). С немецким экспрессионизмом он встретился осенью 1922 во время поездки в Германию и Францию, отмечал его широкое распространение в изобразительном искусстве: «В живописи главное место занимает в Берлине экспрессионизм, но при ближайшем рассмотрении знаменитейшими художниками его в Германии оказались... русские – Шагал* и Кандинский*. Единственный талантливый немец – Дикс»*. М. заинтересовала графика Г.Гросса, с которой он познакомил своих товарищей по Левому фронту искусства (Н.Асеев посвятил «карандашу тов. Гросса» стихи «Война с крысами»). На выставке немецкого искусства в Москве (1924) М. отметил «экспрессионистический анархизм», который невольно нравится художникам, назвал польского художника А.Пронашко «знаменитым экспрессионером» (1927). В литературе он выделял «революционно-мистическую группу» экспрессионистов (Г.Кайзер*, Э.Толлер*), чья драматургия, по его наблюдениям, созвучна пьесам А.Луначарского. В музыке Стравинского он ощущал «возрождение барокко», что сближало ее с готическими, гротескными чертами искусства экспрессионизма. М. во многом разделял взгляды И.Голля*, изложенные в статье «Сверхдрама» (1919): «Человека и вещи нужно показывать в возможно более обнаженном виде, причем для достижения наибольшего эффекта еще и через увеличительное стекло. Люди совсем забыли, что сцена и есть не что иное, как такое увеличительное стекло». М., в свою очередь, поместил на сцене театра Мейерхольда во время исполнения своей пьесы «Баня» (1930) лозунг: «Театр / не отображающее зеркало, / а – / увеличивающее стекло».

В первые послереволюционные годы М. ощутил кризис идеи мировой революции: «Капут Октябрю! Октябрь не выгорел!» Эти настроения отразились в неоконченной профетической поэме «Пятый Интернационал» (1922). Поэт пророчествует Третью революцию – Революцию Духа. Осуждая мещан-

ское соглашательство, он зовет к прорыву в будущее, отождествляет себя с фантастическим существом – Людогусем. В поисках источников духовного преображения поэт вновь обращается к теме любви в поэме «Про это» (1923), написанной «по личным мотивам об общем быте». Ее герой отчужден от своей среды настолько, что мыслит себя в образе медведя, плывущего на льдине. Его схватка с «ушедшим рабьим» в людях трагична – «на Кремле поэтовы клочья сияли по ветру красным флажком». Поэт, «любви искупитель», жертвует собой во имя грядущего воскресения, «чтоб вся на первый крик: – Товарищ! – оборачивалась земля». В сфере «душевной экзальтации» с особой силой и напряженностью выявились черты экспрессионистской поэтики: переживание на грани бессознательного («мне лапы дырявит голоса нож», «гвоздями глаз, ёжью кожи»), сплетение яви и сна («пусть бредом жизнь смололась»), экстатические порывы («Я только стих, я только душа»).

После поэмы «Про это», завершившей экспрессионистское десятилетие М., он все более последовательно переходит к выполнению «социального заказа» и достигает высокого мастерства в трактовке общественно значимых тем («Владимир Ильич Ленин», 1924, «Хорошо!», 1927, «Клоп», 1929, «Баня», 1930). Создание журнала «Левого фронта искусств» («Леф», 1923–1925; «Новый Леф», 1927–1928), попытки объединить соратников по футуризму и творческую молодежь в группе «Реф» (1929) не принесли ожидаемых результатов. В феврале 1930 М., открывая свою выставку «20 лет работы», прочитал вступление в поэму «о времени и о себе» – «Во весь голос». Но ощущение творческого и жизненного разлада, неуспех постановки пьесы «Баня», переход в Российскую ассоциацию пролетарских писателей (РАПП), одиночество, болезни, непонимание близких, – всё привело его к самоубийству.

Соч.: Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955–1961.

Лит.: Дрягин К. Русский экспрессионизм. Вятка, 1928; Михайловский Б. Русская литература XX в. М., 1939; Швецова Л. Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. М., 1975; Катанян В. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985; Смирнов В. Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский // Русская литература. 1997. № 2; Ulbrecht S. Die Dramatik des jungen Vladimir Majakovskij und des jungen Bertolt Brecht. Frankfurt a. M., 1996.

В.Терёхина

МЕКСИКАНСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ проявился главным образом в изобразительном искусстве, не представляя собой четко дифференцированного направления, поэтому корректнее говорить о созвучных европейскому экспрессионизму тенденциях в творчестве отдельных мексиканских живописцев и графиков XX в. и в практике некоторых художественных объединений. Эти тенденции в определенной степени обусловлены преемственностью по отношению к историко-культурным явлениям, внутренне созвучным мироощущению экспрессионизма: таким как искусство доколумбовой Америки, главная тема которого – вечный круговорот жизни и смерти; искусство испанского барокко, приверженного теме мученичества и смерти; трагические гротески Ф.Гойи. На этом основании французские ученые Р.Конья (R.Cogniat) и Б.Дориваль (B.Dorival), считающие экспрессионизм стилистической тенденцией, явленной на протяжении всей истории мирового искусства, причисляют к экспрессионизму почти всех крупнейших мексиканских мастеров XX в.

Как и европейский экспрессионизм, близкие ему тенденции в мексиканском искусстве формировались в условиях социальных потрясений. За период буржуазно-демократической революции 1910–1917, а затем – в атмосфере «революционного каудильизма» (авторитарного правления, продолжавшегося до середины 1930-х), присущие экспрессионизму антибуржуазные мотивы были многократно усилены в творчестве художников «левых» убеждений. В силу традиционной ориентации латиноамериканцев на искусство Италии и Испании, а затем – Франции, не существовало непосредственных контак-

тов между мексиканскими и европейскими художниками 1920-х из стран, охваченных революционным движением. Прямые контакты искусства Мексики с немецким искусством – явление исключительное. Можно назвать только двух мексиканских художников начала XX в., учившихся в Германии, – Хермана Хедовиуса и Хулио Руэласа. Последний учился сначала в Академии Сан-Карлос, с 1891 продолжил образование в Художественной школе при университете г. Карлсруэ (Германия) у Клингера и Штука, испытав сильное влияние Беклина. В 1898 он возвратился в Мексику и преподавал в Академии Сан-Карлос в годы студенчества Х.К.Ороско*, чья ранняя графика несет отпечаток стиля Руэласа. Покинув в 1904 Мексику, Руэлас посетил Германию, Бельгию, Голландию, но обосновался в Париже, откуда отправлял на родину офорты для «Ревиста Модерна» («Revista Moderna», «Современный журнал»), издания сторонников обновления национального искусства.

Пребывание в Париже Риверы (1908–1920) и Сикейроса* (1919–1922), их знакомство с П.Пикассо, Ж.Браком, Х.Грисом, Ф.Леже и другими представителями «парижской школы» способствовало пробуждению у мексиканцев интереса к доколониальному индейскому и современному народному искусству. В написанном в Барселоне Сикейросом и Риверой манифесте «Три воззвания к молодому поколению художников Америки» («Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación Americana», 1921) призыв усвоить язык новейших художественных течений сочетается с рекомендацией постигать дух древнего искусства Америки.

Подобно активистски настроенным представителям экспрессионизма, мексиканские художники «левых» убеждений искали контакта с массовой народной аудиторией, рассматривая искусство как один из способов политической агитации и пропаганды. С этой целью члены созданного в Мехико Синдиката (Sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores de México, 1922–1925) – «объединения по образцу объединений революционного пролетариата» – обратились к живописи на стенах общественных зданий и иллюстрированию политической периодики. Для работ членов Синдиката (Д.А.Сикейрос, Х.Герреро, Ж.Шарло, Х.К.Ороско, Д.Ривера и др.) характерно переосмысление в политико-агитационном ключе образов христианского и индейского искусства. Повышенная эмоциональность формы, отчасти сближающая стилистику настенных росписей с экспрессионизмом, достигается путем деформации пропорций человеческих фигур, использования неожиданных ракурсов, контрастных пятен локальных цветов. После роспуска Синдиката экспрессионистские тенденции сохранились в творчестве Ороско и Сикейроса.

Активистских ориентиров придерживались и члены Мастерской Народной Графики (El Taller de Gráfica Popular, 1937–1960-е): Л.Мендес*, А.Гарсиа Бустос, П.О'Хиггинс, А.Бельтран, А.Сальсе и др. Среди продукции Мастерской – массовая агитационная графика, книжные иллюстрации, собранные в альбомы коллективные графические циклы, посвященные памятным событиям мексиканской и мировой истории. Образцом сочетания национальной самобытности и актуальности для членов Мастерской было творчество Хосе Гвадалупе Посады, газетного рисовальщика и мастера мексиканской разновидности лубочного гротеска – калаверы (calavera, череп). Среди работ Мастерской есть примеры цитирования мотивов графики предшественников и представителей экспрессионизма. А.Гарсиа Бустос воспроизводит композицию офорта Ф.Гойи «Гигант» в линогравюре «Результаты пастырского послания. Бунт “кристерос”». (1947); Ф.Рабель в ряде работ тематически и стилистически ориентирована на графику К.Кольвиц*: то же композиционное взаимное тяготение исхудалых женских и хрупких детских фигур, та же пластика крупных, узловатых рук, жесты которых передают спектр эмоций от нежности до гнева («Нищета испанского народа», ок. 1937).

Живописец-станковист Ф.Гойтья близок экспрессионизму привязанностью к теме смерти и особенностями живописной манеры. Он обучался в Академии Сан-Карлос

одновременно с Х.К.Ороско и Д.Сикейросом, а с 1905 продолжил художественное образование в Барселоне, где изучал европейское искусство, в особенности – каталонскую и испанскую живопись VI–XVIII вв. Вернулся на родину в 1912, в разгар буржуазно-демократической революции; сражался в армии Ф.Вильи. Живописные этюды, сделанные в это время («Повешенный», «Ведьма», 1914 и др.), служили ему основой для написания полотен на протяжении всей жизни. Он работал учителем в индейских деревнях, посвящая живописи свободное время. Темная, почти монохромная гамма и грубо деформированные фигуры некоторых его ранних жанровых полотен перекликаются с изображениями шахтеров и ткачей в ранних картинах Ван Гога*, а написанные нервными мазками контрастных цветов работы последних десятилетий жизни сходны по манере с его поздними пейзажами.

Соприкасается с мироощущением экспрессионизма напряженный драматизм станковой и монументальной живописи индейца-сапотека Р.Тамайо. Его пластический язык сложился на основе использования форм и цвета индейского и народного мексиканского искусства с учетом опыта авангардизма XX в.: П.Пикассо, Ж.Брака, Х.Миро («Воющий пес», 1942).

Среди представителей поколения, вышедшего на сцену в 1950-х, к содержательным и пластическим установкам экспрессионизма приближается Хосе Луис Куэвас. Постоянные персонажи его работ – затравленные и агрессивные одиночки, чьи искаженные почти до потери человеческого облика фигуры то зыбко выступают из тьмы, то растворяются в белизне бумажного листа. «Черный юмор» Куэваса замешан на вызывающем эгоцентризме: он автор серии почти пародийных автопортретов в масках гениев прошлого («Я – Рембрандт», «Я – Гойя», «Я – Кафка», «Я – Достоевский», «Я – Вагнер», «Я – Пикассо» и т.д.).

По мере ослабления во второй половине XX в. активистского начала в изобразительном искусстве Мексики, источником экспрессионистских тенденций в нем остаются образы, чаще всего восходящие к индейской мифологии и выражающие представление о мире как арене столкновения вечных имперсональных сил, равнодушных к человеческой судьбе.

Произв.: Руэлас Х. «Повешенный сатир», х./м., 1907; Посада Х.Г.Калавера «Революционер». Гравюра на металле, 1910–1912, музей Государственного института изящных искусств; Ороско Х.К. «Повешенный» (Из серии «Мексика в революции», бумага, тушь, перо, кисть. Середина 1920-х); Сикейрос Д.А. «Эхо плача», Пироксилин. Нью-Йорк, Музей современного искусства. 1937; Гойтья Ф. «Тата Хесукристо». 1927, Мехико, Музей изобразительного искусства; «Обезглавленный». 1960, там же; Тамайо Р. «Сумасшедший». 1950-е, Мехико, Музей Р.Тамайо; Куэвас Х.Л. «Лежащая проститутка» (бумага, тушь, перо, кисть, 1953), «Мясник» (Бумага, тушь, перо, кисть, 1957).

Лит.: Siqueiros D.A. Por la vía de una pintura neorrealista o realista social moderna en México. México, 1951; Cogniat R. Dessins et aquarelles du XX siècle. Paris, 1966; Lana Arroyo A. Francisco Goitia. México, 1958; Cuevas J.L. Cuevario. México, 1973; Tibol R. Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo. México, 1974; Rodríguez Prampolini I. Ensayo sobre J.L.Cuevas y el dibujo. México, 1983; Leopoldo Méndez. Dibujos, grabados, pinturas. México, 1984.

Е.Козлова

МЕНДЕС, ЛЕОПОЛЬДО (Méndez, Leopoldo, 30.07.1902, Мехико, – 08.02.1969, Мехико) – мексиканский график и монументалист. Седьмой сын в семье деревенского сапожника и индеанки. Одиннадцати лет поступил в художественную школу Санта-Анита, в 1917–1920 – студент Академии художеств Сан-Карлос (Мехико). Среди его преподавателей был Херман Хедовиус (German Gedovius), учившийся в 1890-е в Мюнхене.

Взгляды М. на эстетическую природу и задачи искусства формировались под непосредственным влиянием Сикейроса* Риверы, Ороско* и их товарищей по движению социально активных художников. С начала 1920-х он много сотрудничал в периодической печати левого политического толка. Во второй половине 1920-х работал учителем рисования в провинции, в составе организованных Министерством просвещения

«культурных миссий». Один из инициаторов создания Лиги революционных писателей и художников Мексики (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios de México) и ведущий художник ее печатного органа – газеты «Лицом к лицу» («Frente a frente»).

Стилистически близки работам европейских, прежде всего немецких, экспрессионистов ксилографии М. 1920 – начала 1930-х. Эмоциональное напряжение создается ударными контрастами черных и белых полей, пересечением длинных решительных линий, условными пропорциями фигур, игрой с перспективой. С конца 1930-х работая главным образом в технике линогравюры, М. предпочитает тщательную разработку светотеневых градаций, возникающих путем сочетания штрихов различной длины, толщины, плотности и формы.

В 1937 он вместе с Луисом Ареналем, Пабло О'Хиггинсом, Альфредо Сальсе и другими художниками стал основателем Мастерской Народной Графики (Taller de Gráfica Popular). Графика, выражающая социальную тематику, требовала доступности массовому зрителю, что определило ориентацию художников Мастерской на реалистичность формы. Вместе с тем, их стремление усилить эмоциональное воздействие злободневной агитационной графики придавало экспрессионистский оттенок некоторым работам М. и его единомышленников. После раскола среди членов Мастерской (1960) М. вышел из ее состава, что ускорило конец объединения. Участник всех выставок Мастерской в Мексике и за рубежом, М. также многократно выставлялся индивидуально. Стал лауреатом национальных и международных премий в области графики.

Выразительная лаконичность линий и компактность крупнофигурных изображений, вылепленных энергичной светотенью на просторных плоскостях, придают графическим листам М. дух монументальности. Эта особенность художественного почерка ярко проявилась при выполнении в 1950–1960-х настенных панно в технике гравирования электроинструментом, имитирующим резец, по деревянной или пластиковой панели. В 1940–1960-е М. выполнял циклы линогравюр к фильмам мексиканского режиссера Э.Фернандеса для проецирования под кинотитры («Рио Эскондидо», 1947; «Белая роза», 1953; «Боец Панчо Вильи», 1966 и др.). С 1960-х работал главным образом для Издательского фонда мексиканской пластики (Fondo Editorial de la Plástica Mexicana), созданного при его участии. Член-основатель Академии искусств Мексики (1968).

Произв.: «Без работы», рисунок (бумага, карандаш), 1931; «Мечта бедняков», ксилография, 1931; «Портрет Хосе Гвадалупе Посады», линогравюра, 1956; «Рио Эскондидо», 10 линогравюр под кинотитры к фильму режиссера Э.Фернандеса; «Кузница», гравюра электроинструментом по пластиковой панели, 16 кв. м, Мехико, предприятие «Автомекс», 1953.

Лит.: Leopoldo Méndez. Dibujos, grabados, pinturas. México, 1984, prólogo por R.Carrillo Azpeita. Фрид Н. Графика Мексики. М., 1960 (перевод с чешского).

Е.Козлова

«МЕНШ» («Der Mensch», «Человек», 1918, Брюнн, Судеты) – ежемесячный литературный журнал судетских экспрессионистов. Выходил в собственном издательстве редактора Л.Райса. Его целью было создание в Судетах журнала, подобно инсбрукскому «Бреннеру»*, способного утвердить в этом регионе «новую культуру», помочь преодолеть состояние растерянности, вызванной I мировой войной и крушением буржуазной системы ценностей: «Твоя ладонь, чешский брат, и твоя, брат французский!» (Л.Райс). На его страницах постоянно звучали характерные для экспрессионизма призывы к общечеловеческому братству, «обновлению», «примирению», воспитанию «нового человека»*, «гражданина мира». Основное внимание «М.» уделял пропаганде творчества чешских немецкоязычных писателей (О.Баума, К.Бранда, Э.Фейгля, О.Пика*, Й.Урцидиля) и знакомству читателей с чешской литературой. На его страницах печатались (в переводе на немецкий язык) произведения П.Безруча, О.Бржезины, К.Чапека*, Ф.Коля, И.Махена, А.Мацека, Я.Врхлицкого и др. Само понятие «экспрессионизм» не имело для Райса чет-

ких границ из-за «многообразия и сложности переживаемых событий, находящих отражение в творчестве экспрессионистских авторов». Отсюда стилистическая и тематическая разнородность публиковавшихся в журнале произведений. В качестве полюсов, призванных продемонстрировать разнообразие представленных в журнале литературных направлений, Райс называет, с одной стороны, лирику пражского экспрессиониста Э.Вайса*, а с другой, творчество судетской неоромантической поэтессы Э.Райниш, которая пользовалась традиционными стилистическими средствами и способами версификации, и лишь спорадически обращалась к темам, характерным для экспрессионизма.

Лит.: Raabe P. Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressioinismus. Stuttgart, 1964; Wallas A.A. Zeitschriften des Expressionismus und Aktivismus in Österreich // Amann K., Wallas A.A. Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien, 1994.

Т.Кудрявцева

«МЕНШЕН» («Menschen», «Люди», 1918–1921) – журнал, посвященный искусству, литературе, графике, музыке и критике, который издавали в Дрездене Ф.Штимер (1918), Х.Шиллинг (1918–1921), В.Газенклевер* (1920–1921) и И.Голль* (1921). Сквозная нумерация журнала осложнялась параллельно выходящими приложениями, специальными выпусками, видоизменениями в подзаголовках и в характере издания. Журнал объединял более двухсот писателей и художников, вступивших в литературу уже после I мировой войны, в разгар революционных волнений. Программа журнала, адресованного «молодому поколению духовно деятельных людей», была сформулирована В.Райнером (№ 1, 1919): «Материализму и его скрытым и открытым вариациям это новое поколение противопоставляет свой окрепший в четырехлетней кровавой бойне [...] принципиальный идеализм [...]. В литературе, живописи, музыке и критике этот идеализм называется "экспрессионизм"».

Авторы, составлявшие костяк журнала, входили в «Экспрессионистское рабочее содружество, Дрезден, группа 1917». После распада объединения «Брюкке»* (1911), новая группа стала для Дрездена значительным явлением культурной и общественно-политической жизни. Идея пропаганды нового искусства в журнале связывалась с постулатом обновления мира. В этом сплаве политики и искусства редакторы считали себя последователями революционера языка А.Штрамма* и Л.Рубинера*, являвшего собой новый тип политического художника. Манифест группы подписали художники К.Феликсмюллер*, Ф.Штимер, В.Райнер, писательницы Р.Ротшильд и Б.Бренк-Калишер, поэты Х.Шиллинг, Р.Хаусман, М.Брун и Р.А.Дитрих. Несколько позже к ним присоединились Р.Фишер, А.Р.Ляйнерт, Е.Х.Мюллер, а также живущие вне Дрездена О.М.Граф, Г.Ауслегер, К.Бок, графики Г.Таппер и В.О.Гримм. Объединение тесно сотрудничало с художниками и графиками Л.Сегалом, О.Ланге, архитекторами Г.Цедером, П.Ф.Шмидтом, историком искусства В.Громаном, иногда с Т.Дойблером*. Журнал публиковал авторов «Штурма»* – Эренштейна* К.Хайнике* и А.Шнака; сатиру и гротески философа З.Фридлендера (Миноны), графику берлинской группы «Новембер» «Novembergruppe» («Ноябрьская группа»); драмы В.Газенклевера; музыкальные композиции А.Берга*, Ф.Бузони и О.Клемперера, тексты и картины К.Швиттерса, Р.Хаусмана, Й.Баадера и О.Дикса*. Журнал печатал также программные политические материалы.

Стратегия журнала менялась. В течение 1919 Ф.Штимер ориентировал внешний облик и содержание журнала на «искусство, нацеленное на действие и изменение» (Л.Рубинер). Доминирующими темами стали война, ее антигуманная сущность, противопоставленная ей идея нового идеального человеческого сообщества. В первые два года существования журнала для него характерен типичный для немецкого экспрессионизма синтез поэтического и изобразительного искусства. Наиболее ярко он представлен в совместном творчестве О.Кокошки* и В.Газенклевера, а также в деятельности «Дрезденского Сецессиона», где вместе работали

художники (Феликсмюллер, Хекрот, Сегал, Дикс*) и поэты. В формировании облика журнала большую роль сыграл художник и иллюстратор К.Феликсмюллер, который довел до филигранности графические традиции объединения «Брюкке», открывшего вновь технику деревянной гравюры.

В начале 1919 журнал разделился на два издания: собственно журнал «М.» и политическое приложение «Монтагсблатт» («Montagsblatt», «Понедельничный выпуск»), которое стало рупором Совета «Социалистической группы интеллектуалов Дрездена», призывавшего интеллигенцию к непосредственному участию в революции. К этой группе относились Х.Шиллинг, П.Адлер и Ф.Вольф. С января по июнь 1919 «Монтагсблатт» реулярно освещал революционные события в Дрездене и в Баварской советской республике. В то же время журнал «М.» прокламировал, как и прежде, идеально-духовный порыв и нацеливал читателей на некое неопределенное «революционизирование человека вообще» (В.Райнер).

После завершения в декабре 1919 успешной «Книжной серии нового искусства» художественный уровень журнала снижается. Ф.Штимер, В.Райнер и К.Феликсмюллер перестают в нем печататься. Попытки Х.Шиллинга вернуть журналу его прежний облик не увенчались успехом. Три изданные И.Голлем номера (май–июль 1921) демонстрируют его намерение присоединиться к европейскому движению А.Барбюса «Интернационал мысли», однако эта акция не имела успеха в среде немецкой художественной интеллигенции, разочарованной в революционных идеалах.

За пять лет существования журнал отразил те литературные, художественные и политические настроения, которые были близки экспрессионистам того времени: «Они на [...] конкретном материале демонстрируют процесс затухания экспрессионистского движения в Германии после поражения революции» (Х.Петерайт). Как продолжение журнала «М.» вышли две серии сборников прозы и поэзии его авторов: «Творчество самых молодых» («Dichtung der Jüngsten»), № 1–12/13, 1917–1919, и «Самое новое стихотворение» («Das neueste Gedicht»), № 1–41, 1918–1920, которые конкурировали с серией «Судный день»* («Der Jüngste Tag»), издаваемой К.Вольфом* в Лейпциге.

Лит.: Petereit H. Die Zeitschrift «Menschen» im Umfeld des Dresdener Expressionismus. Programme, Konzepte und Positionen im Spannungsfeld von Literatur und Politik [Diss.]. Leipzig, 1991.

Н.Пестова

МЕШТРОВИЧ, ИВАН (Meštrović, Ivan, 15.08.1883, Врполе, Хорватия, Австро-Венгрия – 16.01.1962, Саут-Бенд, США) – хорватский скульптор. Родился в семье состоятельного крестьянина. Начальное образование получил в Сплите, затем окончил Академию художеств в Вене, где учился у мастеров Сецессии – Отто Вагнера, Франца Мецнера и др. В 1907–1909 жил в Париже, где обрел друга и наставника в лице О.Родена, а также испытал влияние А.Бурделя и А.Майоля. В 1914–1918 посетил Рим, Венецию, Лондон, Женеву. В эти годы проявился социальный темперамент скульптора: он активно пропагандировал идею государственного объединения южных славян, был членом «Югославянского комитета». В межвоенное двадцатилетие работал в Загребе, где к нему пришла европейская известность.

М. – мастер патетической героики и классически лапидарной формы. Работал как в монументальном, так и станковом жанре. Для него характерно обращение к драматическим эпизодам античной мифологии, национальной истории Священного Писания. Ранняя фаза творчества М. отмечена влиянием венской Сецессии и О.Родена (скульптуры Косовского цикла), но ощутимы и зачатки экспрессионистского стиля: напряженная спиралевидная композиция, импульсивная моделировка.

Сложившаяся экспрессионистская манера свойственна зрелому периоду творчества М. (межвоенное двадцатилетие и 1940-е). Для нее характерно изображение экстатических состояний, романтическая типизация персонажей, контрастность композиционных планов («Циклоп», 1927; «Вопль», 1946;

«Иов», 1946; «Моисей», 1926; «Автор Апокалипсиса», 1947; «Автопортрет», 1932). Скульптор виртуозно использовал возможности материала (гипс, бронза, камень). В общественных монументах выразительность жеста и композиции доведены до формульности («Ггур Нинский», 1927, Сплит; «Индеец с копьем», 1927, Чикаго). Суггестивная стилистика сочетается с интересом к исторической ретроспекции: классическое наследие (Древний Египет, античность, Возрождение) представлено в виде коллажа стилевых цитат. Тяготение к сближению крайностей – лапидарности силуэта и взорванности формы, к мотивам вечных ценностей и внезапному озарению – определило значимость темы смерти и мемориального жанра в творчестве М. (мавзолеи и мемориальные ансамбли в Белграде, Отавицах, Цавтате, Памятник погибшим евреям), в которых элементы экспрессионизма соседствуют с неоклассицистической риторикой. В поздний период М., отдавшись идеям католичества, создает серию скульптур и орнаментальных рельефов на библейско-евангельские сюжеты (рельефы капеллы Каштелет в Сплите, 1938–1941; Распятие в церкви Св. Троицы в Рочестере, 1956), отличающихся графичностью форм и экспрессии угловатых силуэтов.

В годы II мировой войны М. был интернирован, затем эмигрировал из Хорватии; с 1946 переселился из Европы в США, где преподавал в университете г. Сиракьюз, а с 1955 – в католическом университете Нотр-Дам в Саут-Бенде (близ Нью-Йорка). С 1960 – член Американской академии литературы и искусства. В послевоенные годы его часто порицают за эклектизм, «мифоманию», идеологическую мотивацию. В частности, критику со стороны сербской общественности в 1960-е вызвал созданный им архитектурно-скульптурный комплекс в Цетинье, посвященный памяти великого черногорского поэта и владыки Петра Негоша. В то же время общепризнанными остаются его высокое мастерство, самобытность и сила художественного дарования, целостность личности, ставящие его в ряд классиков европейской скульптуры XX в. Произведения М. хранятся в крупнейших музеях мира, его монументы украшают города Европы (Загреб, Белград, Нови Сад, Сплит) и Америки (Чикаго, Сан-Франциско). На склоне лет несколько раз приезжал на родину, где установлен ряд его монументальных ансамблей.

Лит.: Krleža M. Meštrović. [Zagreb], 1928; Vinczel L. Ivan Mestrović. Budapest, 1975; Kećkemet D. Ivan Meštrović. Belgrade, 1983; Тупицын И. Иван Мештрович. М., 1967; Кечкемет Д. Мештрович. Загреб; Любляна, 1970.

Н.Злыднева

МИ́ЛЕВ, ГЕО (псевдоним; настоящие имя и фамилия – Георги Милев Касабов, 15.01.1895, с. Раднево – точная дата и место смерти не установлены) – болгарский поэт, прозаик, переводчик, литературный и художественный критик, театральный деятель.

Родился в семье учителя, писать и переводить начал еще в детстве. Раннее увлечение болгарской и русской классикой после поступления в Софийский университет (1911) сменяется глубоким интересом к символизму. С 1912 изучает литературу в Лейпциге, публикует в болгарских журналах свои переводы с немецкого и серию статей «Литературно-художественные письма из Германии» (1913). Главное направление его литературной деятельности – противостояние традиционному бытовизму, натурализму и этнографизму болгарской культуры, стремление включить ее в общеевропейский культурный процесс, имя которому модернизм, – а он для М. был синонимом символизма. Линию модернизма М. вел от Малларме через Верхарна (с которым был лично знаком и состоял в переписке) к Р.Демелю*. Диссертацию о поэзии Демеля не защитил из-за начавшейся I мировой войны. В 1916 был призван в армию, на фронте ранен (потерял правый глаз). Находясь на лечении в Германии, М. сближается с экспрессионистами; в 1918 журнал «Акцион»* публикует фрагменты из «Богомильских легенд» Н.Райнова в переводе М. Однако его собственные стихи того времени (они вошли в сборник «Жестокий перс-

тень», «Жестокият пръстен», 1920) все же скорее символистские.

Вернувшись на родину, М. становится главным пропагандистом и теоретиком экспрессионизма в Болгарии. В 1919 организует журнал «Везни»* – один из главных органов болгарского модернизма. Его статьи и переводы в этом журнале – важнейшая веха в освоении экспрессионизма болгарской культурой. Среди переводимых авторов – Й.Р.Бехер*, Э.Верхарн, Г.Гейм*, Г.Майринк*, Ф.Ницше, С.Пшибышевский*, А.Стриндберг*, Р.-М.Рильке, Э.Толлер*, У.Уитмен*. В 1920 М. начинает карьеру режиссера, поставив «Пляску смерти» А.Стриндберга в Народном театре. В том же году переводит поэму Блока «Двенадцать», понятую им как одно из высших достижений экспрессионизма. Проза М. («Экспрессионистский календарик на 1921 г.», «Експресионистско календарче за 1921 г.» – и более поздняя «Уродливая проза», «Грозни прози», 1924) представляет собой лирические фрагменты – он считал фрагмент наиболее органичной формой искусства, поскольку видел силу искусства в синтезе, а не в анализе, фрагмент же воспринимал как торжество синтеза. Вызывающе антиэстетические картины капиталистического города в прозе М. (восходящие к «городам-спрутам» Верхарна) пронизаны ощущением сиротства и одиночества в бесчеловечном и бессмысленном мире. Зловещее торжество этого мира, однако, чревато апокалипсисом – на всем лежит отблеск какой-то мрачной надежды. Человек растворяется в безликой толпе – но эта толпа бурлит жизненной мощью.

В 1922 М. издает две книги стихов («Панихида по П.К.Яворову, поэту», «Панихида на поета П.К.Яворов» и «Иконы спят», «Иконите спят») и составленную им самим «Антологию желтой розы» («Антология на жълтата роза»), куда вошли многие его переводы. В театре «Ренессанс» идет его постановка пьесы Э.Толлера «Человек–масса». В том же году написаны поэмы «Ад» и «День гнева», в которых экспрессионизм выступает уже не как декларация, а как органически усвоенная поэтика. В новых стихах М. усиливаются социальные мотивы: витальность людской массы, восхищавшая его и прежде, теперь воспринимается как залог победы угнетенных классов. Он увлекается советским искусством (поздним Блоком и Маяковским* прежде всего), делает попытку вступить в компартию.

Жестоко подавленное Сентябрьское восстание 1923 обернулось усилением левых тенденций в болгарской литературе. Место эстетского журнала «Везни» занимает политически ориентированный журнал «Пламык»*. В нем напечатано главное произведение М., поэма «Сентябрь» («Септември», 1924), навеянная поэмами «Двенадцать» Блока и «Война и мир» Маяковского. Традиционный мотив болгарской литературы, знакомый еще по картинам времен турецкого ига – величие обреченного бунта – М. переносит из национальной плоскости в социальную. Нечеловеческая мука и нечеловеческая ярость превращают описание Сентябрьского восстания в своего рода богоборческий миф, а мифологическая поэтика взрывает традиционный стих и традиционную логику сюжета.

В это же время М. издает сборник переводных революционных стихотворений – «Крещение огнем и духом» («Кръщение с огън и дух», 1923), а «Пламык» из номера в номер печатает антологию Э.Синклера «Крик о правде» («Вик за правда»). Лозунгом М. остается экспрессионизм, но теперь задачу экспрессионизма он видит не в том, чтобы произвести революцию в искусстве, а чтобы стать искусством революции.

В начале 1925 «Пламык» запрещен цензурой, суд приговаривает М. к штрафу. 15 мая 1925 его вызвали в полицию, откуда он не вернулся. В это же время пропал без вести еще один поэт, сотрудник «Пламыка», Христо Ясенов. Как стало известно позднее, они были вместе с другими жертвами удавлены и похоронены в братских могилах.

Соч.: Литературен архив. Т. II. Гео Милев. София, 1964; Милев Г. Съчинения в 3 тома. София, 1975–1976.

Лит.: Пенев П. Гео Милев: Живот и творчество. София, 1945; Мирчев Ив. Срещи с Гео. София,

1956; Гео Милев, Христо Ясенов, Сергей Румянцев в спомени на съвременниците си. София, 1965; Вашевски К. Списанието «Пламък» и неговият редактор Гео Милев. София, 1973; Андонова Н. Гео Милев: Личност и творчество. София, 1974; Конфорти Й. Гео Милев – театър и време. София, 1975; Марков Г. Гео Милев. София, 1975; Гео. Милев. Библиографичен указател. София, 1985.

В.Николаенко

МИ́ЛЕВ, ИВА́Н (Милев Лалев Иван, 19.02.1897, Казанлык – 29.01.1927, София) – болгарский живописец, график, театральный художник. Сын пастуха. Рисовать начал еще в гимназии самоучкой. Участвовал в I мировой войне. Служил сельским учителем. В 1920 приехал в Софию и там устроил выставку своих работ. Открыл ее вступительным словом Г.Милев*, он же напечатал о ней похвальную рецензию. Это проложило М. путь в Художественную академию. Вокруг него объединяются молодые художники, недовольные привычной гладкописью. М. – первым из болгарских художников стал разрабатывать плакат как художественный жанр. Главная заслуга М. – создание национального декоративного стиля. В основе его – эстетика иконы и народного эстампа, на которую наложена изощренность «арт нуво» (ощутимо воздействие Билибина, Врубеля*, Н.Рериха). За панно «Крали Марко» (1925) М. получил Государственную премию. С 1926 М. работает в Народном театре. Среди оформленных им постановок – «Ганнеле» Гамсуна и «Тот, кто получает пощечины» Л.Андреева*. Элементы экспрессионизма проникают в творчество М. в середине 1920-х. Они ощутимы в цикле работ на темы народных обрядов («Поминки», «Обручение», обе – 1923, «В церкви», «Деревенская мадонна», обе – 1925, «Молитва», 1926) и особенно в социально окрашенных произведениях («Беженцы», «Сентябрь 1923» («Септември 1923», обе – 1926).

Лит.: Мавродинов Н. Новата българска живопис. София, 1947; Стаменов А. Иван Милев. Монографичен очерк. София, 1958.

В.Николаенко

«МИСТРАЛЬ» («Der Mistral», 1913) – одна из первых антологий, в которой, наряду с поэзией других направлений, широко представлена лирика раннего экспрессионизма. Издана А.Р.Майером в Берлине как приложение к журналу «Ди бюхерай майандрос» («Die Bücherei Maiandros», № IV–V). В качестве эпиграфа А.Р.Майер поставил стихотворение Ф.Ницше «К мистралю» «An den Mistral» («Пляшем мы, как трубадуры, / В нас ужились две натуры / Блуд и святость, мир и Бог!»). Каждый из 103 авторов «М.» представлен одним стихотворением, выбор их свидетельствует о широте взглядов издателя, которому было чуждо всякое доктринерство; многие из них нельзя причислить к экспрессионизму. Антология, по замыслу А.Р.Майера, не претендовала на «статус манифеста современной поэзии», но должна была «озвучить некоторые ее эстетические основы и воссоздать реальную картину поэзии, представленной совершенно различными направлениями». Некоторые признанные литераторы отклонили предложение об участии в ней (С.Георге*, Р.М.Рильке*).

Наряду с уже тогда известными поэтами, в антологии представлены и совершенно новые имена, которые составили костяк экспрессионистского движения, значительно окрепшего после первой совместной пробы сил в антологии «Кондор»*: П.Баум, Ф.Бляй, Й.Р.Бехер*, Г.Бенн*, М.Герман-Нейссе, Я. ван Ходдис*, О.Дикс*, Р.Йенцш, Х.Каросса, О.Кржижановский*, Р.Леонгардт*, А.Лихтенштейн*, Я.Пикар, Г.Плотке, А.Рюст, Р.Р.Шмидт, Э.Штадлер*, О.Штесль, Л.Штраус, Х.Эренбаум-Дегеле и др. Уникальность и ценность антологии заключается в том, что она, благодаря чутью издателя, впервые продемонстрирвала поэзию раннего экспрессионизма во всей широте его интенций и языкового многообразия, зафиксировав два полюса мироощущения: «человек добр» (Верфель*) и человек – «куча жира и гниющих соков» (Бенн*). В этом «поле напряженности» нашли отражение ведущие мотивы лирики раннего экспрессионизма, в том числе темы большого города, странника и странничества, такие ее особенности как «абсо-

лютная метафора»*, монтажный стиль, диалектика отчуждения/присвоения, диссоциация «я» при стремлении к гармонии. В ней впервые отчетливо поэтически зафиксировано противоречивое отношение экспрессионизма к природе, техническому прогрессу, женщине.

Подобно многим другим альманахам раннего экспрессионизма, «М.» задумывался как ежегодник, призванный зафиксировать новый статус поэзии, который она обрела к 1913. Однако I мировая война и ее последствия, переключение общественного внимания в послевоенный период на драму, театр и кино помешали осуществлению этого замысла.

Соч.: Der Mistral. Eine lyrische Anthologie / Hg. A.R.Meyer. Berlin; Wilmersdorf, 1913.

Н.Пестова

МИЦИНСКИЙ, ТАДЕУШ ТЕОДОР (Miciński, Tadeusz Teodor, 09.11.1873, Лодзь – 02.1918, точная дата неизвестна, под Черском, Россия, ныне Белоруссия) – польский поэт, прозаик, драматург, публицист. Из семьи техника-геодезиста и обедневшей шляхтянки. В 1891 окончил гимназию в Варшаве, был домашним учителем в семьях родственников, в 1893–1896 изучал историю и философию в Кракове, Лейпциге и Берлине (где подружился с С.Пшибышевским*). Много путешествовал по Испании, Франции, Италии, Болгарии, Швеции. Зарабатывал на жизнь как журналист и лектор. Был тесно связан с литературно-художественными кругами Молодой Польши, с рабочими коммунами Германии (Хеллерау) и России (общины «Братства труда»). Владевший семью языками, в том числе русским, М. хорошо знал и русскую литературу. Пропагандист идеи славянского братства и теоретик славяно-арийской общности, был проповедником «иерогамии» Польши и России в славянской конфедерации. В годы I мировой войны с семьей переехал в Москву; сотрудничал с польской и русской прессой. После Февральской революции служил офицером-воспитателем в польском войсковом корпусе. Убит грабителем при возвращении на родину. Многие произведения опубликованы посмертно.

В 1896 дебютировал в периодике новеллой «Учительница» («Nauczycielka»), поэмой «Лазари» («Łazarze») и натуралистической драмой «Мартин Луба» («Marcin Łuba», соавтор – Игнаций Мачеевский). Первая книга М. – его единственный стихотворный сборник «Во мраке звезд» («W mroku gwiazd», 1902, иллюстрации С.Выспянского) – как и поэмы в прозе «Пантеист» («Panteista», 1893), «Песнь торжествующей любви» («Pieśń tryumfującej miłości», 1899), «Долина мрака» (1902), «Несовершенный» («Niedokonany», 1904) и другие, повествует о духовных перипетиях «узника бытия», который – в отчуждении от абсурдного мира – пытается найти новый смысл, возвратить человеку божественное достоинство. О стремлении личности к психо-метафизической полноте, о посвящении адепта в тайное знание и его преображении М. многократно говорит в символико-визионерских романах-мистериях: «Нетота. Тайная книга Татр» («Nietota. Księga tajemna Tatr», 1910), «Солнечная Живия» («Żywia słoneczna», 1912), «Ксендз Фауст» («Xiądz Faust», 1913, вышел с иллюстрацией Ст.И.Виткевича*), «Вита» («Wita», 1914), в новеллах сборника «Чернобыльские дубы» («Dęby czarnobylskie», 1911). Его проза, пронизанная драматическими и стихотворными вставками, сочетает напряженный спиритуализм, эзотерические аллегории и приключенческую фабулу, основанную на мотивах реальной истории.

Опора на историческую достоверность – исходный пункт и драматургии М. (автор шестнадцати пьес, он безуспешно добивался их постановки), однако тема здесь – лишь повод для красочного метафорического действа, в котором сценические ситуации свободно скомпонованы ради выражения противоборства идей. Написанные языком возвышенно-экстатическим, частично стихами, драмы М. – «Князь Потемкин» («Kniaź Patiomkin», 1906, пьеса, сюжетно связанная с восстанием на броненосце), «Во мраке золотого дворца, или Базилисса Теофану» («W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu», 1909, трагедия из византийской

истории), трагическая мистерия «Польские Фермопилы» («Termopile polskie», 1913), «Роман о Семи спящих братьях в Китае» («Romans Siedmiu śpiących braci w Chinach», 1915) и др. – переносят эмпирические события во вневременной, космический контекст «Театра Души». Видимый мир предстает как часть подлинной реальности, социальный опыт суммируется в мифологических матрицах, отражающих сакрально-демоническую двойственность бытия, вечную борьбу смыслообразующих начал истории.

М. обостряет конфликты людских страстей, сталкивает противоположности в духе гностической эсхатологии. Убежденный в перманентном «пожаре мира», он рассматривает историко-национальные проблемы в провиденциально-мифологической перспективе, выражая веру в «ритм возрождения». Его герои внеконфессионально религиозны; они воспринимают божественную сверхиндивидуальность как единство противоборствующих начал, а жизнь обществ как путь одухотворяющих катастроф. По его убеждению, «единственная подлинная революция» – духовное деяние, прорыв к полному, интуитивному познанию. Противник схематизма и ортодоксии, М. был культурсинкретиком и теоцентрическим анархистом. Стремясь синтезировать мировую эзотерическую мысль, он черпал из множества традиций, сводя воедино в эпических парафразах и метафорах индуистские и каббалистические мотивы, оккультизм и средневековую мистику, романтическое мессианство и панславизм, инспирируя и поддерживая легенду о себе как о «маге».

М. метафорически исследует диалектику индивидуального духовного восхождения, борьбы христианского и люциферического начал в истории. Событийная фабула развернута в череде свободно связанных эпизодов, жанровые границы размыты. М. склоняется к признанию относительности нравственных оценок: всякий протест против зла неизбежно несет новое зло и уничтожает человечность, за которую ратовал протестующий, однако стремление исправить мир неискоренимо, угасание воли к борьбе свидетельствует об упадке.

М. демонстративно игнорировал принципы художественной автономии и жанровой специфики литературы; стремился к экспрессии невыразимого через атмосферу кошмарного сновидения. Калейдоскоп фрагментарных образов и образно не претворенных размышлений открыто антиэстетичен, хаотичное богатство текста нередко производит впечатление неотделанного наброска, словно выражает презрение к работе над формой вообще. В то же время недоверие к обыденной речи сказывается в маньеристской расточительности, хитросплетениях стилизаций, эмоциональном многословии, парадоксальном сочетании неопределенности с избыточной конкретностью. Противовесом дисгармонии служат ирония и гротеск, за которые М. высоко ценил С.И.Виткевич, определивший его творчество как «тигриный прыжок в будущее нового искусства». Гротеск подчеркивает неисчерпаемость исторического мифа, несводимость идей и событий к однозначной трактовке. Опыт М. чрезвычайно важен для последующей польской литературы экспрессионистской ориентации.

Соч.: Do źródeł duszy polskiej. Lwów, 1906; Życie nowe. Warszawa, 1907; Walka o Chrystusa. Warszawa, 1911; Wita (Książe Józef). W., 1930; Pisma pośmiertne. T. 1. Warszawa, 1931; Dzieła. T. 1. W., 1936; Utwory dramatyczne. T. 1–5. Kraków, 1979–1999; Poezje. Kraków, 1984; Poematy prozą. Kraków, 1985.

Лит.: Gutowski W. W poszukiwaniu życia nowego. Warszawa etc., 1980; Januszewicz M. Twórczość dramatyczna Tadeusza Micińskiego. Zielona Góra, 1990; Linkner T. Z Mare Tenebrarum na słoneczny Hel. Gdańsk, 1987; Ławski J. Wyobraźnia lucyferyczna. Białystok, 1995; Prokop J. Żywioł wyzwolony. Kraków, 1978; Rzewuska E. O dramaturgii Tadeusza Micińskiego. Wrocław etc., 1977; Studia o Tadeuszu Micińskim. Kraków, 1979; Tynecki J. Inicjacje mistyka. Łódź, 1976; Ziołowicz A. «Misteria polskie». Kraków, 1996; Floryńska H. Zwiastun ekspresjonizmu // Przegląd humanistyczny. 1968. № 1; Кулаковский С. Т.Мицинский // Современные польские поэты. Берлин, 1929; Бялокозович Б. К творческой истории «Князя Потёмкина» Т.Мицинского // Бялокозович Б. Родственность, преемственность, современность. М., 1988; Медведева О. Правда факта и правда истории // Сравнительное литературоведение и русско-польские

литературные связи в XX веке. М., 1989; Медведева О. Интертекстуальность и восприятие: Драма Т.Мицинского «Князь Потёмкин» // Сов. славяноведение. 1991. № 6.

А.Базилевский

«МОЛОДАЯ ГЕРМАНИЯ» («Das junge Deutschland») – объединение, созданное М.Рейнгардтом при берлинском Немецком театре (Deutsches Theater), владельцем и руководителем которого он был, для продвижения драматургии молодых авторов (прежде всего экспрессионистов) и разработки художественных средств сценического воплощения этих пьес. «М. Г.» представляла собой своего рода закрытый клуб, куда имело доступ ограниченное число зрителей. Это давало возможность обходить цензуру, хотя подчас и с большими трудностями. Спектакли были, как правило, дневными и повторялись редко. Руководство «М. Г.» осуществлял сам Рейнгардт, но к конкретной работе были приобщены также режиссеры Немецкого театра Х.Херальд и Б.Хельд. С 1918 «М. Г.» начала выпускать журнал под тем же названием.

Сам Рейнгардт поставил три спектакля: «Нищий» Р.Зорге* (1917), «Морской бой» Р.Гёринга* (1918) и «Силы» А.Штрамма* (1921). Именно эти постановки в значительной мере подхватили и развили основные принципы сценического экспрессионизма. Если «Нищий» разыгрывался на пустой сцене в таинственном затемненном пространстве, откуда луч света выхватывал фигуры и детали, то местом действия «Морского боя» стала почти реально воспроизведенная орудийная башня боевого корабля, где разыгрывалась трагедия обреченных на смерть матросов. Именно в этом спектакле обратил на себя особое внимание актер В.Краус*. За первыми двумя рейнхардтовскими постановками последовали: «Сын» В.Газенклевера*, «Род» Ф. фон Унру*, «Вуппер» Э.Ласкер-Шюлер*, «Иов» О.Кокошки* и др. К началу 1920-х деятельность «М. Г.» постепенно угасла.

Лит.: Ihering H. Von Reinhardt bis Brecht. Bd. I–II. Berlin, 1961; Braukich H. Max Reinchardt. Berlin, 1966; Von der Freien Bühne zum Politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik. Bd. I. Leipzig, 1987.

В.Клюев

«МОЛОДАЯ СЦЕНА» («Junge Bühne»). В начале 1920-х берлинская театральная жизнь была отмечена появлением ряда трупп, пытавшихся работать самостоятельно на правах антрепризы, не связываясь со стационарными театрами, и обращавшихся преимущественно к произведениям молодых, практически еще неизвестных драматургов. Одним из таких начинаний стала «М. с.», созданная и руководимая Морицем Зеллером (даты рождения и смерти неизвестны, погиб в одном из концлагерей на территории Польши в начале 1940-х). Он был истовым антрепренером: составлял репертуар, подбирал актеров и режиссеров из разных берлинских театров (многие исполнители в его антрепризе стали знамениты), подыскивал сценические площадки и меценатов. Исполнители и драматурги гонораров не получали, довольствуясь отзывами прессы, которые становились рекламой. Спектакли игрались всего один раз; исключением стала постановка «Отцеубийства» А.Броннена*, включенная в репертуар берлинского Немецкого театра (Deutsches Theater) и показанная двадцать три раза.

Зеллер оказывал особое внимание драматургии Броннена: в постановке режиссера Х.Хильперта были показаны его «Анархия в Силлиане» (1924) и «Эксцессы» (1925), затем «Болезнь юности» (1925, режиссер П.Бильдт). Б.Брехт, хотя и характеризовал «М. с.» как «самое опасное и самое коррумпированное предприятие берлинской театральной буржуазии», продолжал предлагать ей свои пьесы, в результате чего были поставлены «Ваал» (1926) и «Что тот солдат, что этот» (1931). На приглашения Зеллера откликнулись такие режиссеры как К.Х.Мартин* («Олимпия», «Olympia», Э.Вайса*, 1923) и Л.Йесснер* («Сверхдьявол», «Uberteufel» Х.Эссига, 1923). По рекомендации Брехта Зеллер принимал к постановке пьесу М.-Л.Фляйсер «Чистилище в Ингольштадте» (1926). К середине 1930-х Зеллер прекратил свою деятельность.

Лит.: Ihering H. Von Reinhardt bis Brecht. Bd. I–III. Berlin, 1961; Viertel B. Schriften zum Theater. Berlin, 1970.

В.Клюев

МОРГЕНТА́ЛЕР, ГАНС (Morgenthaler, Hans, 04.06.1890, Бургдорф – 16.03.1928, Берн) – швейцарский поэт, прозаик, ученый-естествоиспытатель. Родился в семье адвоката, изучал ботанику, зоологию и геологию в университете Цюриха; доктор естествознания. С 1917 по 1920 участвовал в геологической экспедиции в Таиланде; тяжело заболев (малярия, туберкулез), возвратился в Швейцарию. Первые книги М. – «О, горы. Лирические заметки из дневника альпиниста» («Ihr Berge. Stimmungsbilder aus einem Bergsteiger-Tagebuch», 1916) и «Матахари. Лирические зарисовки из малайско-сиамских тропиков» («Matahari. Stimmungsbilder aus den malaisch-siamesischen Tropen», 1921) – выдержаны в стиле импрессионистских зарисовок, хотя в них уже чувствуется сильное личностно-исповедальное начало. После возвращения из Индокитая М. издал книгу лирических стихов и зарисовок «Я сам. Чувства» («Ich selbst. Gefühle», 1923), близкую по духу поэзии экспрессионизма. «Я сам» – это крик души человека, не находящего места в жизни, жалоба, обвинение и приговор инертному окружению, не признающему права творческой личности на самоосуществление. Внутренним беспокойством, страхом «жить не переживая, работать не творя» переполнен роман «Воли. Лето на юге» («Woly. Sommer im Süden», 1921). Его герой, импульсивный до неукротимости «доктор естественных и прочих темных наук» Гамо, не находит места в настоящем и страшится будущего, смутно догадываясь о бедах, которые оно несет людям. Яростным неприятием духовного застоя и нравственного отупения М. созвучен экспрессионистам, хотя целиком в это течение не укладывается.

Соч.: Das Ende vom Lied. Lyrisches Testament eines Schwindsüchtigen. Bern, 1930; In der Stadt. Die Beichte des Karl von Allmen. Grenchen, 1950; Totenjodel / Hg. K.Marti. 1970.

Лит.: Fringeli D. Dichter im Abseits. Schweizer Autoren von Glauser bis Hohl. Zürich und München, 1974; Кочергина И. Моргенталер // История швейцарской литературы. Т. 3. М., 2005.

В.Седельник

МО́РГНЕР, ВИЛЬГЕЛЬМ (Morgner, Wilhelm, 27.01.1891, Сест в Вестфалии – август 1917, Лангенмарк, Бельгия) – немецкий живописец и график. Учился в частной школе Г.Тапперта в Ворпсведе в 1908–1909. Этапы развития М.-художника сменяли друг друга в соответствии с эволюцией экспрессионизма в Германии. После переезда в Берлин в 1911 он сразу же оказался в гуще творческой атмосферы объединения «Брюкке»* и участвовал вместе с его художниками на третьей выставке «Нового Сецессиона». В следующем 1912 М. получил возможность столь же плодотворного контакта с окружением В.Кандинского*, приняв участие в выставках «Зондербунда» в Кёльне и «Дер блауэ райтер»* в Мюнхене. Стремительно развиваясь как живописец, М. весьма избирательно и аналитически осваивал художественные приемы и эстетические принципы А.Явленского* и В.Кандинского; в неменьшей степени его привлекал стиль лидера орфизма, французского живописца Р.Делоне, выставлявшегося в Мюнхене в 1912.

Под влиянием этих контактов профессиональный почерк молодого художника быстро менялся. Традиционный настроенческий натурализм ранних пейзажей и портретов сменился уже в Берлине напряженной пуантилистской манерой («Пейзаж с синим мужчиной», «Landschaft mit blauem Mann», 1911). Менее чем через год М. уверенно демонстрировал новый стиль, в котором неожиданную трактовку получала цветовая теория Делоне. Суть этой интерпретации исходила из мировоззренческих оценок М., который обостренно отождествлял свое ощущение современности с темой Страстей Христовых. («Я хотел бы, чтобы Бог с его властью над миром, а также сила, которая вращает Землю и в моменты творения создает живые организмы, могли стать предметом живописи [...] Я хотел бы превратить

бытие в симфонию форм и красок, в один животворный звук». М. сумел многократно усилить звучание красного, оранжевого, синего и зеленого цветов и одновременно трансформировать светоносные оптические эффекты Р.Делоне в средство духовно-экстатического воздействия, в категорию трансцендентного порядка («Для меня цвет – средство самовыражения. С помощью совершенной цветовой композиции я достигаю живого общения с Богом. Я не изменяю и не затеняю цвета, и тем не менее, в них неизбежно проступают мужское и женское начала. Свет как таковой отныне не имеет значения для меня»).

В полотнах М. 1912–1913 дробные мазки сменяются открытыми цветовыми потоками красок, масштабно соотносимыми уже с размерами всего полотна. Эти потоки и образуют фантастическую ирреальную «схему» композиции с ее условной цветовой перспективой. В картине «Вход в Иерусалим» («Einzug Christi in Jerusalem», 1912) такая схема подчеркнуто самоценна и настолько активна по звучанию красок, что возникает ощущение мистической вибрации всего большого полотна. В то же время, благодаря усилиям М., полотно это как бы предстает вариантом модифицированной иконы или гобелена, в высшей степени декоративных согласно требованиям нового времени. В картине «Поднятие креста» «Kreuzaufrichtung» (1913) сходным образом достигается трагическое и одновременно пророческое звучание центральной евангельской темы. В канун I мировой войны М., как и многие экспрессионисты, предчувствовал глобальные мировые катаклизмы. В последних «астральных» композициях 1913 проступила тенденция уже к абсолютной абстракции.

В 1913 М. был призван в армию, погиб на фронте в возрасте 26 лет.

Произв.: «Пейзаж с тремя деревьями», «Landschaft mit drei Bäumen», 1910; «Автопортрет в жёлтом пиджаке», «Selbstbildnis in gelber Jacke», 1910; «Вознесение», «Himmelfahrt», 1912; «Большой астральный пейзаж III»; «Große astrale Landschaft III», 1913; «Женщина с мешком», «Frau mit Sack», 1913.

Лит.: Selzer H. Wilhelm Morgner. Recklinghausen, 1958; Wilhelm Morgner. Katalog. Wesfälischer Kunstverein und Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Münster, 1967; Wilhelm Morgner. Das vollständige Holzschnittwerk. Köln, 1970; Guse E.G. Wilhelm Morgner. Münster, 1983.

Ю.Маркин

МОРЕ́НО, ЯКОБ ЛЕ́ВИ (Moreno, Jackob Levy, 18.05.1889, по другим данным, 20.05.1892, Бухарест, Румыния – 14.05.1974, Бикон, Нью-Йорк, США) – австрийский драматург, театральный деятель, поэт, по образованию врач. Сын еврея-переселенца из Испании. Изучал медицину и философию в Вене, после I мировой войны практиковал в лагере для беженцев, работал врачом в Феслау. В 1918 М. издавал в Вене экспрессионистский литературный журнал «Даймон»* («Daimon»), в 1919 – был соиздателем «Нового Даймона» («Der neue Daimon»), позднее сотрудничал в приложении к журналу «Гефертен» («Die Gefährten», «Спутники»). Кроме стихотворных подборок, романа, многочисленных эссе, опубликованных М. в период с 1910 по 1925 (частью анонимно), ему принадлежит ряд научных трудов, в том числе по социометрии (изданы на английском, позднее на немецком языках), одним из основоположников которой он является.

Социометрия, согласно М., подразумевает как преображение человека за счет развития его творческих возможностей, так и переустройство мира за счет преображения человека («социометрическая революция», утопическая идея в духе визионерского экспрессионизма). М. разработал экспериментальные способы анализа межличностных отношений, положил их в основу метода групповой психотерапии, а также и «психодрамы». Уже в 1910–1911 он разыгрывал с детьми импровизационные спектакли, продолжал разрабатывать эту систему в лагере для беженцев в 1917–1919. В 1922 в Вене он открыл Театр импровизации («Stegreiftheater»), дававший ему материал для исследований в области медицины. Об истории создания этого театра М. рассказал в «Королевском романе» («Der Königsroman»,

1923). Как драматург он только обозначал начало представления, после чего в действие вступали зрители, они же актеры, «игравшие» собственную жизнь. Темы брались всегда злободневные, почерпнутые из газет, зал был рассчитан на 30–40 человек. Импровизацию М. считал терапевтическим средством и, в попытке разрушить традиционную эстетику, ждал катарсиса не от сопереживания, а от совместного действия. В отличие от многих экспрессионистов, М. настороженно относился к психоанализу З.Фрейда, а собственное учение рассматривал как прямую его противоположность.

Литературная и театральная деятельность М. (середина 1910-х – середина 1920-х) тесно связана с творчеством экспрессионистов. Как и многие из них, он стремился познать и выразить абсолютную истину и чувствовал себя ответственным за судьбы мира. Но, в отличие от экспрессионистов, творческая программа М. впрямую вытекала из его профессионального опыта общения с людьми разных социальных групп, а в художественной практике он использовал научные методы психологии. Вместе с тем, он был захвачен общим настроением протеста против незыблемых законов и даже против «традиционной» литературной работы, заниматься которой (то есть «писать») он не желал, считая творчеством общение, разговор, импровизацию. Свои короткие стихи он запечатлевал на стенах комнаты (их обнаружил и опубликовал издатель Г.Кипенхойер). М. не любил подписывать свои сочинения, утверждая, что труд литератора подобен труду строителя, анонимно возводящего здания для неведомых ему будущих жильцов. Он отрицал театр, его сложившиеся условности и законы. В этом смысле позиция М. оказывается близка идее «монодрамы» Н.Евреинова, и даже более категоричной. М. не только не признавал ведущую роль драматургии в театральном деле, утверждая слияние актеров и зрителей в новой форме спектакля (жизни), но стремился полностью уничтожить границы между автором, сценой и залом.

В публикациях М. часто повторяется название «Приглашение к встрече» («Einladung zu einer Begegnung»). Оба понятия следует трактовать в самом широком смысле: «приглашение» есть и призыв, и вызов, а «встреча» – и свидание и единение. Его поэтическому стилю свойственны напряженность и взволнованность, столь же характерные для многих экспрессионистов, сколь и его глобальные попытки определить место человека в мире других людей: «Это я: тут и там. Это ты: я меня».

В 1925 М. переехал в США (Бикон, штат Нью-Йорк), руководил клиникой, где создал театр «Impromptu» («Импровизация»), позже проводил лечебные сеансы в школах и тюрьмах. Литературных произведений больше не печатал. Его научная и организационная деятельность получила большой отклик в США (а позднее и в других странах), что привело к созданию в 1950 учебного и исследовательского «Института Морено», а в 1958 – «Всемирного центра психодрамы, социометрии и групповой психотерапии» (Бикон, США), президентом которого он стал.

Соч.: Einladung zu einer Begegnung. Heft 1–2. Wien; Leipzig, 1914; Einladung zu einer Begegnung. 2 Hefte. Wien; Leipzig, 1915; Das Testament des Vaters. Wien; Prag; Leipzig, 1920; Grundlagen der Soziometrie. Köln, 1954; Gruppenpsychotherapie und Psychodrama. Stuttgart, 1959.

Лит.: Petzold H. Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik und Wirtschaft. Paderborn, 1972; Portner P. Einladung zu einer Begegnung. Der Dichter Jackob Levy Moreno // Protokolle. Heft 2, 1976; Marschall B. «Ich bin der Mythe». Von der Stegreifbühne zum Psychodrama J.L.Morenos. Wien, 1988.

М.Зоркая

«МОСТ» – см. **«БРЮККЕ»**.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Термин «экспрессионизм» применяют к музыке по аналогии с другими искусствами, прежде всего с живописью, литературой, драматическим театром. Среди первых известных примеров музыковедческого употребления термина – статья австрийского композитора и критика Х.Тиссена, опубликованная в 1918, и эссе А.Шеринга «Введение в искусство современнос-

ти», где рассматривается «экспрессионистское движение в музыке». С тех пор до настоящего времени термин имеет самое широкое распространение. Непосредственные предвестники музыкального экспрессионизма – поздние творения Г.Малера, оперы «Саломея» (1905) и «Электра» (1908) Р.Штрауса (в этой связи В.Конен говорит о музыкальном «предэкспрессионизме»). Соприкосновения с экспрессионизмом обнаруживают отдельные сочинения Эйслера, Э.Кшенека, П.Хиндемита (опера «Убийца – надежда женщин», 1921, по драме О.Кокошки*), опера «Дальний звон» (1912) Ф.Шрекера. Однако в узком смысле с музыкальным экспрессионизмом связывают обычно сочинения главы «новой венской школы» А.Шёнберга*, созданные с 1908 до начала 1920-х, и большинство произведений его ученика А.Берга*. Принадлежность к экспрессионизму другого ученика Шёнберга, А.Веберна, остается дискуссионной.

Повышенную экспрессивность и неслыханную ранее эмоциональную напряженность дал отказ от традиционной ладотональной системы с ее опорой на мажороминорные соотношения, что получило в музыковедении название «свободная атональность». Сам А.Шёнберг не признавал негативного определения «атональность», предлагая взамен «пантональность», что не закрепилось на практике, или «политональность» (этот термин употребляется современным музыковедением в ином смысле).

Свободная атональность характеризуется усложнением музыкального языка, его предельной хроматизацией, «эмансипацией диссонанса», утратой ощущения ладового центра (тоники), предполагавшего переход неустойчивых функций в устойчивые. Такая организация музыкальной ткани соответствовала тем психофизическим, эмоциональным состояниям, которые в преддверии и в течение I мировой войны испытывали художники, обостренно почувствовавшие зыбкость земного существования; они ощутили себя в мире, в котором почва колеблется под ногами, где не осталось ничего прочного, стабильного, лишь неопределенные, ускользающие тени смыслов среди непостижимой иррациональной стихии. Поскольку движение к атональности носило в начале XX в. очень широкий характер, вполне обоснованной представляется иная – более расширительная – трактовка понятия «музыкальный экспрессионизм», находящая его проявления в произведениях композиторов самых разных стран (русских, польских, чешских, словацких, венгерских, итальянских, шведских, американских и др.) не только первой трети XX в., но также и последующих десятилетий, включая и вторую его половину. Следует подчеркнуть, что не существует полного совпадения свободной атональности и экспрессионизма, который предполагает прежде всего специфическое видение мира.

К экспрессионизму нередко относят творчество позднего А.Скрябина. Его неповторимый символистский звуковой космос окрашивается особой эмоциональной интенсивностью в период изживания законов мажоро-минорной системы и применения нового типа звуковысотной ладовой организации, сонористически близкой свободной атональности, но не тождественной ей. Показательны образные переклички некоторых сочинений нововенцев (например, фортепьянной сонаты А.Берга, 1909) с произведениями Скрябина, что объясняется независимыми друг от друга параллельными исканиями путей к обновлению музыкального языка и не предполагает прямых взаимовлияний. На российской почве следует упомянуть последователей Скрябина – Н.Рославца, Н.Мясковского (в особенности его «Десятую симфонию», в которой композитор, по его собственным словам, «попробовал Шёнберга»), Д.Шостаковича, создавшего оперу «Катерина Измайлова» (1934) под непосредственным впечатлением от «Воццека»* Берга, «модернистские» опыты молодого С.Прокофьева (оперы «Маддалена», 1911; «Игрок», 1929, фортепьянные «Сарказмы»). Отчетливые соприкосновения с поэтикой экспрессионизма обнаруживает творчество венгра Б.Бартока. В особенности это касается балета «Чудесный мандарин» (1919, поставлена 1926), сюжетные мотивы которого предвосхищают отдельные моменты

оперы Берга «Лулу». (В обоих произведениях в гнетущей атмосфере индустриального города действуют проститутка, ее сутенеры и клиенты.) Экспрессионистские веяния отразились в польской музыке – в позднем творчестве К.Шимановского, у Г.Бацевич, В.Лютославского (Траурная музыка, 1960, Постлюдии), К.Пендерецкого (в особенности в операх «Дьяволы из Лудена», 1969, и «Черная маска», 1986) и др. Экспрессионистские элементы возникают у чеха А.Хабы, американца Ч.Айвза, итальянцев А.Казеллы, Ф.Малипьеро, Л.Даллапикколы.

Экспрессионизм как направление наиболее последовательно воплотился на австрогерманской почве, и иные национальные его проявления могут совпадать с музыкальным экспрессионизмом в Австрии и Германии лишь отдельными гранями, иногда существенно от него отличаясь. Так, например, Скрябину совершенно не свойственно трагическое мироощущение, характерное для творчества нововенцев 1910–1920-х. Различия могут пролегать в сфере выбора героя, в специфике пространственно-временных координат картины мира и т.д. При множестве совпадающих и несовпадающих параметров общим знаменателем будет беспокойный «ландшафт» мятущейся человеческой души, выраженный атональными средствами.

Действие экспрессионистских эстетических принципов за пределами новой венской школы нельзя признать до конца изученным, нет единой точки зрения на конкретные факты художественной жизни. Экспрессионистское мироощущение не исчерпало себя и в наши дни, давая все новые примеры возрождения и обновления традиции. В Германии были отмечены экспрессионистские тенденции в творчестве Б.-А.Циммермана, К.Штокхаузена, Х.В.Хенце, В.Рима и др. Экспрессионистская линия в России проявлялась и в последние десятилетия XX в. не как доминирующее направление, но как один из существенных духовных ориентиров для композиторов разных поколений. Особое место в этом ряду принадлежит А.Шнитке, в музыке которого ярко выраженные экспрессионистские элементы соединились с иными элементами в оригинальном панстилистическом синтезе. Опосредованное воздействие экспрессионизма можно найти в отдельных сочинениях С.Губайдулиной. Не всегда здесь правильно было бы говорить об экспрессионизме как таковом, речь должна идти об определенных перекличках с ним, о сгущенной экспрессивности музыкального высказывания, отражающей кричащие противоречия современности и самоощущение человека в ней.

Лит.: Schering A. Die expressionistische Bewegung in der Musik // Einführung in die Kunst der Gegenwart. Leipzig, 1919; Stuckenschmidt H.H. Was ist musikalischer Expressionismus? // Melos. 1969. H. 1; Друскин М. Австрийский экспрессионизм // Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973; Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М., 1975; Тараканова Е. Современная музыка и экспрессионистская традиция // Западное искусство. XX век. СПб., 2001.

Е.Тараканова

МУНК, ЭДВАРД (Munch, Edvard, 12.12.1863, Лётен, провинция Хедмарк – 23.01.1944, Экелю, вблизи Осло) – норвежский живописец и график. Сын военного врача, племянник историка П.А.Мунка. В 1879 поступил в Высшую техническую школу в Осло, которую вскоре оставил, учился у скульптора Ю.Миддельтуна и у живописцев К.Крога и Ф.Таулова. Ранние живописные работы М. выполнены в традиционной для норвежского искусства реалистической манере, но уже в некоторых картинах середины 1880-х («Больная девочка», «Syk pike», первый вариант – 1885–1886) проявляется повышенное эмоциональное напряжение и внутренний драматизм, определившие дальнейшую творческую эволюцию художника. С 1885 М. неоднократно посещал Францию, где познакомился с искусством импрессионизма и постимпрессионизма. Их влияние заметно в пейзажах этого периода, но оказалось кратковременным и неглубоким. Импрессионистический анализ света и цвета не привлек серьезного внимания М., поглощенного в первую очередь объектом изображения – человеком, его свя-

зями с природой («Мадонна/Зачатие», «Madonna», 1884–1885). Более существенную роль в становлении художника сыграла живопись Ван Гога* и Гогена.

Самый значительный, зрелый и плодотворный период творчества М. – с 1892 по 1908. В эти годы создано большинство тех произведений живописи и графики, что определили вклад М. в мировое изобразительное искусство, оказали сильное влияние на развитие европейской живописи и графики и представляют преимущественный интерес с точки зрения присущих его творчеству экспрессионистских тенденций. Глубоко индивидуальная художественная манера М. формировалась в период возникновения в Европе стиля модерн, синтезируя разнообразные философские и эстетические, литературные и художественные веяния эпохи: Ницше и Бергсона, Ибсена и Стриндберга*, Ведекинда* и Метерлинка, постимпрессионизма и символизма. Искусство становилось для М. средством выражения внутреннего мира, духовного опыта и художественного темперамента в элементарных, упрощенных образах-символах. Художник разрабатывал, многократно варьируя и развивая в технике живописи и различных видах графики (гравюре на дереве, офорте, ксилографии, литографии и др.), экзистенциальные темы и мотивы человеческого бытия: одиночество и страдание, страх и отчаяние, любовь и отчуждение, жизнь и смерть. Он стремился запечатлеть человека в экстремальных ситуациях, в моменты высшего эмоционального напряжения, передаваемых пятнами пронзительно звучащих красок и волнистыми линиями, наносимыми резкими, энергичными мазками. Для М. характерен обобщенный рисунок, он устранял детали, тяготея к плоскостному, динамично построенному изображению.

Трагическое мироощущение М. особенно экспрессивно воплотилось в картине «Крик» («Skrik», 1893), повторенной, как и большинство других картин, в гравюре. Вопль ужаса, вырывающийся изо рта человека, помещенного в центр картины, как бы охватывает всю его искаженную фигуру и заполняет все пространство, состоящее из волнообразных полос кровавого пылающего неба и контрастирующей с ним темной воды. Создается ощущение крушения мира, выраженное условным, антинатуралистическим живописным языком. И мысль, и форма произведения предвосхищают искусство XX в., в первую очередь экспрессионизм, одним из характерных образов-знаков которого стал именно крик* как выражение состояния души. Лица и фигуры у М., как правило, не индивидуализированы. Этим подчеркивается, что изображена не конкретная личность, а человек «вообще», мужчина или женщина. М. предпочитал строго фронтальное положение фигур со взглядом, устремленным в никуда или внутрь себя. Таковы мертвенно-бледные маскоподобные лица с застывшими расширенными глазами на картинах «Вечер на улице Карла Юхана, Осло» («Aften på Karl Johan», 1892) или «Страх» («Angst», 1893). Причина душевного потрясения персонажей М. чаще всего остается нераскрытой, отчего оно приобретает метафизический и имманентный характер. Отношения между мужчиной и женщиной, их взаимное притяжение-отталкивание, любовь-ненависть, попытки преодоления отчужденности варьируются в многочисленных композициях М.: «Одинокие» («De ensomme», 1899), «Поцелуй» («Kyss», 1897–1898), «Ревность» («Sjalousi», 1896), «Разрыв» («Løsrivelse», 1896), «Пепел» («Aske», 1894), «Вампир» («Vampyren», 1893) и др. В напряженно-драматической трактовке этой темы М. сближается со Стриндбергом. Стремление осмыслить человеческую жизнь и страсти в их целостности и совокупности проявилось в тяге М. к цикличности. Около трех десятилетий он работал над большим, оставшимся незавершенным, циклом «Фриз жизни» («Livsfrisen»), куда включил большинство своих основных произведений, в том числе такие обобщенно-символические композиции, как «Три возраста женщины» («Kvinne i tre stadier», 1894) и «Танец жизни» («Livets dans», 1899–1900).

В 1909, после нервного кризиса и лечения в клинике, творчество М. вступило в третий, последний этап, отмеченный отхо-

дом от символистской условности и стилизации в духе «модерна» и возвращением к натурному изображению. Однако и работы последних десятилетий сохраняли черты, роднящие их с экспрессионизмом: тенденцию к обобщенности изображения, к динамичному построению картины, к повышению эмоционального звучания цвета. Ретроспективные вариации прежних мотивов, связанных с «Фризом жизни», М. перемежал с пейзажами родных мест, с изображением рабочих, крестьян и рыбаков, с монументальными декоративными панно, в том числе для актового зала университета в Осло (1909–1911).

М., наряду с Ван Гогом и Энсором*, относится к числу тех художников, которые на рубеже XIX и XX вв. стихийно пришли к новому художественному мировидению и предвосхитили трагическое содержание искусства XX в., в том числе экспрессионизма.

Лит.: Romdahl A.L. Edvard Munch som expressionist // Tidskrift för konstvetenskap. Årg. XXVI. 1947; Kokoschka O. Der Expressionismus Edvard Munchs. Wien, 1953; Svenaeus G. Edvard Munch: das Universum der Melancholie. Lund, 1968; Messer Th. M.Edvard Munch. Köln, 1976; Hodin J.P. Edvard Munch. London, 1979; Stang R. Edvard Munch. Oslo, 1982; Heller R. Edvard Munch: his life and work. London, 1984; Arnold M. Edvard Munch. Reinbek bei Hamburg, 1986; Стенерсен Р. Эдвард Мунк. М., 1972; Эдвард Мунк: Живопись. Графика. М., 1984; Сельц Ж. Эдвард Мунк. М., 1995.

А.Мацевич

МУ́РНАУ, ФРИДРИХ ВИЛЬГЕЛЬМ (Murnau, Friedrich Wilhelm, псевдоним; настоящая фамилия Плюмпе, Plumpe, 28.12. 1888, Билефельд – 03.03.1931, Санта-Барбара, США) – немецкий кинорежиссер. Сын землевладельца из Северной Рейн-Вестфалии. Уже в раннем детстве проявил интерес к театру, участвовал в домашних любительских спектаклях и позже сам их ставил. С двенадцати лет увлекался Ибсеном, Ницше, Достоевским, Шекспиром. В 1907–1912 изучал в Гейдельберге и Берлине философию, музыку, историю искусств. Однако затем неожиданно выбрал актерскую стезю: поступил в театральную школу Макса Рейнгардта и под его руководством в 1913 дебютировал – как актер и режиссер – на сцене «Дойчес театр». В годы I мировой войны воевал в летных частях в чине офицера. После демобилизации продолжил занятия театральной режиссурой в театрах Берна и Цюриха. В 1917 продюсер Э.Поммер пригласил М. работать в кино.

Уже в своих первых фильмах – «Мальчик в голубом» («Der Knabe in Blau», 1919, другое название – «Смарагд смерти», «Der Todessmaragd»), «Сатана» («Satanas», 1919, по сценарию Р.Вине*), «Тоска – Трагедия одного танцовщика» («Sehnsucht – Die Tragödie eines Tänzers», другие названия – «Печальная история одного художника», «Die Leidengeschichte eines Künstlers»; «Паяц», «Bajazzo», 1919), «Горбун и танцовщица» («Der Bucklige und die Tänzerin», 1920), но особенно в картине «Двуликий Янус. Трагедия на грани реальности» («Der Januskopf. Eine Tragödie am Rande der Wirklichkeit», 1920, другое название – «Ужасы», «Schrecken», версия романа Р.Л.Стивенсона «Необыкновенные приключения доктора Джекиля и мистера Хайда») и в «Замке Фогелёд» («Schloss Vogelöd», 1921) – М., увлеченный оккультизмом и восточной мистикой, обращался к миру таинственного и ужасного, к характерным для немецкой романтической традиции фантастическим сюжетам и специфически экспрессионистской их трактовке. Различными кинематографическими приемами он стирал грань между реальным и нереальным и создавал атмосферу растущего страха. «Действительность в этих фильмах выступала в ореоле призрачного, смутных предчувствий, а реальный герой казался зрителям мимолетным видением» (З.Кракауэр). Выведя на экран вереницу искусителей и дьяволов в различных обличьях, М. открыл своеобразную антологию демонической тематики в немецком кино. В «Сатане» Люцифер предстает в облике падшего ангела, который ищет человека, способного различить добро и зло и тем самым принести ему спасение. Его герой оказывается – соответственно трем новеллам фильма – то в Древнем Египте

(«Тиран. Трагедия из эпохи фараонов», «Der Tyrann. Eine Tragödie aus der Pharaonenzeit»), то в Италии времен Борджиа («Властелин. Смерть Лукреции Борджиа», «Der Fürst. Lucrezia Borgias Tod»), то в революционной России («Диктатор. Падение народного трибуна», «Der Diktator. Der Sturz eines Volkstribuns»).

Эта тенденция в творчестве М. получила наиболее полное выражение в мистико-фантастическом фильме «Носферату, симфония ужаса» («Nosferatu, eine Symphonie des Grauens», 1921), основанном на романе американского писателя Б.Стокера «Дракула» (1897) – истории тирана-вампира, пьющего человеческую кровь и символизирующего смерть. Вампир Дракула был переименован – по причине запрета на экранизацию, наложенного вдовой Стокера – в графа Орлока и в Носферату (от греческого nosophros – несущий чуму). Особенность, отличающая «Носферату» от других экспрессионистских фильмов, состоит в том, что режиссер вышел на натуру, сделал природу важным эмоциональным компонентом фильма. При этом М. использует оригинальные приемы «киноживописи» (к примеру, негативное изображение леса – с белыми деревьями и черным пространством вокруг них). «Месяц среди разорванных туч, развалины на ночном фоне, темный силуэт неизвестного предмета в пустом дворе, паук на человеческом лице, плывущий по каналу корабль с черными парусами, на котором не видно живого существа, завывающие во мраке волки и лошади, вдруг пугающиеся неизвестно чего, – все это возможные в природе картины. Но нас овевает в них холодное дуновение потустороннего мира» (Р.Гармс). В 1930 фильм был озвучен и вышел под названием «Двенадцатый час» («Die zwölfte Stunde», другое название – «Ночь ужасов», «Eine Nacht des Grauens»). Изображающий вторжение потусторонних сил в человеческий мир, «Носферату» положил начало жанру «фильма ужасов», занявшему видное место в мировом кинематографе, породил длинный ряд картин, в том числе и прямо отсылающих зрителя к образу Дракулы (например, «Дракула», «Dracula», 1931, режиссер Т.Броунинг, с Б.Лугоши в главной роли; «Носферату», «Nosferatu», 1978, режиссер В.Херцог, сознательный римейк фильма М.; «Дракула Брема Стокера», 1995, режиссер Ф.Ф.Коппола и др. – всего более ста). В киноленте «Тень вампира» («Shadow of the Vampire», 2000, режиссер Элиас Меридж, США) главные герои – сам Фридрих Мурнау, снимающий в 1921 году своего «Носферату», и окруженный тайной по сей день исполнитель инфернальной роли Макс Шрек (его фамилия – а, вероятнее всего, псевдоним – Schreck по-немецки означает «ужас»).

Эту линию М. позже продолжил в «Фаусте» («Faust», 1926, по мотивам произведений Гёте, Марло и средневековой легенды о Фаусте), где Мефистофель предстает в облике тучного Э.Яннингса, с саркастическими ухмылками преследующий Фауста и Маргариту в кинематографически проработанной мрачно-сверхъестественной атмосфере, а также в фильме «Четыре дьявола» («Four Devils», 1929, США). Параллельно с мистико-фантастической линией, связывающей режиссера – через экспрессионистскую литературу и опиравшихся на нее сценаристов (прежде всего К.Майера и Х.Яновица, известных по «Кабинету доктора Калигари») – с немецкими романтиками, в частности с Э.Т.А.Гофманом, в творчестве М. с очевидностью оформлялась и линия психологического реализма, нашедшая свое выражение в жанре так называемого «каммершпиля». В фильмах этого рода интерес к повседневной жизни, к миру «маленького человека» сочетался с системой выразительных средств экспрессионизма. Так, в реалистической крестьянской драме «Пылающее поле» («Der Brennende Acker», 1922), сценарий которой написал – в соавторстве с немецкой сценаристкой Т. фон Гарбоу – В.Хаас, принадлежавший к кружку пражских экспрессионистов, М. использовал крупные планы для раскрытия тайных движений души своих персонажей. Подлинным шедевром М. в жанре «каммершпиля» признан фильм «Последний человек» («Der letzte Mann», 1924, по сценарию К.Майера), где

тема «маленького человека» и его места в жизни рассматривается не столько в социальном, сколько в субъективно-психологическом плане. М. проявил себя в этой картине режиссером-новатором, революционизировав киноязык. Он решительно исключил пояснительные титры, полностью доверившись изображению. Пластику фильма, снятого целиком в павильоне, но поразительно достоверного (над декорациями работал В.Рёриг, участвовавший в создании «Кабинета доктора Калигари»), характеризует острая выразительность кадра. В «Последнем человеке» по-новому применяются освещение и съемка с движения (оператор К.Фройндт). Камера повсюду и неотступно следует за героем, как бы проникая в его психологию. При этом М. и актер Яннингс строят заглавный образ на грани между подлинным психологизмом и гротеском. Множество крупных планов передают тончайшие нюансы актерской мимики.

Художественные открытия этого фильма, неоднократно занимавшего почетные места в списках «лучших фильмов всех времен и народов» (например, в брюссельском опросе 1958 он вошел в число лучших двенадцати), М. закрепил позднее в психологической драме «Восход солнца» («Sunrise», 1927, сценарий К.Майера по новелле Г.Зудермана «Путешествие в Тильзит»), поставленной уже в Голливуде. Здесь также главным повествователем и интерпретатором выступает кинокамера, показывающая мир глазами одного из душевно смятенных участников рокового любовного треугольника. В целом же американский период в режиссерской биографии М. оказался малопродуктивным. Неуспех двух последовавших за «Восходом солнца» фильмов, поставленных в Голливуде, побудил его решительно сменить жанр и режиссерский инструментарий. Он вступает в творческий союз с известным кинодокументалистом Р.Флаэрти, снимая на полинезийских островах документально-художественную картину «Табу» («Tabu», 1931). Чарующая экзотика и пластическая красота фильма, рассказывающего о любви юноши и девушки и преодолении лежащих на их пути запретов, будили фантазию публики. Озвученный лишь музыкой, этот немой фильм свидетельствовал о поиске М. нового художественного качества, где опыт экспрессионизма смыкался бы с документалистской трактовкой действительности. Однако реализовать свое обновленное кинематографическое видение М. было не суждено. Он погиб в автомобильной катастрофе, торопясь на премьеру «Табу», в американском городе Санта-Барбара.

Другие фильмы: «Вечер – ночь – утро» («Abend – Nacht – Morgen», 1920), «Вхождение в ночь» («Der Gang in die Nacht», 1920), «Марицца, названная мадонной контрабандистов» («Marizza, genannt die Schmugglermadonna», 1920–1921), «Фантом» («Phantom», 1922, по роману Г.Гауптмана), «Изгнание» («Die Austreibung», 1923), «Финансы великого герцога» («Die Finanzen des Grossherzogs», 1923), «Господин Тартюф» («Herr Tartuff», 1925), «Городская девушка» («City Girl», подзаголовок «Хлеб наш насущный», «Our Daily Bread», 1929–1930, США).

Лит.: Kurtz R. Expressionismus und Film. Berlin; Frankfurt a M., 1926; Huff Th. An index to the films of F.M.Murnau. London, 1948; Eisner L.H. Dämonische Leinwand. Wiesbaden-Biebrich, 1955; Frankfurt a. M., 1975; Eisner L.H. F.M.Murnau. Paris, 1964, Frankfurt a. M., 1979; Jamex Ch. F.M.Murnau. Paris, 1965; Domarchi J. Murnau. Paris, 1966; Маркулан Я. Киномелодрама. Фильм ужасов. Л., 1976; Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977; Добротворский С. Кино на ощупь. СПб., 2001.

А.Трошин

МУТА́ФОВ, ЧА́ВДАР (Мутафов, Чавдар. 19.09.1889, Севлиево – 10.03.1954, София) – болгарский писатель и критик. По образованию – инженер и архитектор. Войдя в круг болгарских модернистов, публиковался в их ведущих органах – журналах «Везни»* и «Златорог». Стиль его прозы формировался под сильным воздействием немецкого экспрессионизма. Наиболее значительные произведения – «Марионетки. Импрессии» («Марионетки. Импресии», 1920); «Дилетант. Декоративный роман» («Дилетантът. Декоративен роман») и «Покер темпераментов. Гротески» («Покер на темпераменти. Гротески», оба – 1926). Критика отмечала, что в прозе М. человек растворя-

ется в предметной среде, которая, в свою очередь, очеловечивается, подчиняясь его эмоциям. С начала 1940-х М. отходит от литературной деятельности.

Соч.: Технически разкази. София, 1940; Първото сражение. София, 1941.

Лит.: Знахар И. Чавдар Мутафов // От 20-та насам. Антология. 1920–1930. София, 1931; Константинов Г. Българската литература след войните. София, 1933; Цанев Г. По нови пътища. София, 1973; Сугарев Е. Българският експресионизъм. София, 1988; Игов С. История на българската литература. София, 1990.

В.Николаенко

МЮЛЛЕР, ОТТО (Mueller, Otto, 16.10.1874, Либау, Силезия – 24.09.1930, Бреслау, Восточная Пруссия) – немецкий живописец и график, член объединения экспрессионистов «Брюкке»*. Родился в семье таможенника, обучался живописи в Академиях в Дрездене (1894–1898) и в Мюнхене (1898), самостоятельно изучал технику литографии в Бреслау (1890–1894). В 1898–1908 предпринимал периодические поездки на этюды в Исполиновы горы (Силезия). В 1916–1918 участвовал в I мировой войне. С 1919 по 1930 – профессор Академии художеств в Бреслау.

Роль М. в немецком экспрессионизме представляется довольно камерной; тридцатишестилетний художник присоединился к «Брюкке» уже в Берлине в 1910 как сложившийся живописец с собственной индивидуальной манерой и строго избирательным кругом тем. Уровень профессиональной подготовки М. был одним из самых высоких в его окружении, тем не менее, исследователи (Х.Пее) отмечают влияние М. и Э.Л.Кирхнера* друг на друга в живописной технике. Блестящий техник, он заметно выделялся среди живописцев «Брюкке» сдержанностью в обращении с цветом. Используя грубые, почти негрунтованные холсты и клеевые краски, М., как правило, не допускал поправок, когда работал кистью. Его живопись впечатляет прозрачностью приглушенных розовых и желто-зеленых тонов и особой естественностью сочетаний плоскостей и линий.

На протяжении десятилетий в живописи Мюллера болезненно варьировалась тема неподвластного цивилизации парадиза – идеального союза обнаженной натуры с природой, как бы украдкой наблюдаемого художником («Девушки в траве», «Mädchen im Gras», около 1926). Подтекст такого самовыражения при всей его зашифрованности был несомненно драматичен: романтик Мюллер, с его постоянным внутренним разладом, не раз пытался обрести свой земной рай, надолго укрываясь в среде кочевых цыган. Особое место в наследии М. занимает знаменитый цикл «Цыганская папка», «Zigeunermappe» (9 цветных литографий, 1927), в котором тема цыганского быта получила патетическое звучание. «Главная цель моего творчества – выразить с предельной простотой мое восприятие пейзажа и человека [...] Образцом для меня также, и в чисто ремесленном плане, было и остается искусство Древнего Египта» (1919). Это признание объясняет ощущение монументальности, которое оставляет стиль Мюллера. Как и на полотнах К.Шмидт-Ротлуфа*, его обнаженные модели с трудом умещаются в поле картины, тяготея к спокойным, статичным позам («Три обнаженных девушки перед зеркалом», «Drei Akte vor dem Spiegel», около 1912; «Лежащая на софе», «Akt auf dem Sofa liegend», около 1912). Свои полотна и рисунки М. обычно не датировал, что существенно затрудняет понимание его эволюции. Лучшие его картины относятся к периоду 1920-х, когда он уже был профессором Академии художеств в Бреслау. Тяжелое ранение на фронте в 1918 усугубило его духовный кризис и предопределило раннюю кончину художника.

Произв.: «Влюбленные у садовой стены», «Liebespaar zwischen Gartenmauern», 1916; «Пять обнаженных женских фигур у водоема», «Badeszene mit 5 Akten», ок. 1917; «Две купающиеся девушки», «Zwei badende Mädchen», ч. 1 ок. 1917; «Автопортрет», «Selbstbildnis nach rechts», 1921–1922 (литография); «Три обнаженных женщины на фоне пейзажа», «Drei Akte in Landschaft», 1922; «Двое в притоне», «Paar in der Kaschemme», ок. 1922; «Лесной пейзаж», «Waldlandschaft», ок. 1924.

Лит.: Troeger E. Otto Mueller. Freiburg. 1949; Buchheim L.G. Otto Mueller. Leben und Werk. Feldafing, 1963; Otto Mueller zum hundertsten Geburtstag. Das Graphische Gesamtwerk. Berlin, 1975.

Ю.Маркин

МЮНТЕР, ГАБРИЭЛЕ (Münter, Gabriele, 19.02.1877, Берлин – 19.05.1962, Мурнау, близ Мюнхена) – немецкий живописец и график. Училась в женской Художественной школе в 1897, затем в школе Общества художниц в Мюнхене (1901) у М.Дазио и А.Янка. В 1902 вступила в объединение художников «Фаланга» в Мюнхене, где занималась скульптурой (у В.Хюсгена), живописью с обнаженной натуры (у В.Кандинского*) и техникой резной гравюры (у Э.Ноймана).

М. принадлежит весьма заметное место в истории экспрессионизма в южной Германии и, особенно, в выставочной деятельности «Нового художественного объединения» в Мюнхене и «Дер блауэ райтер»*, членом которых она была соответственно в 1909–1911 и 1911–1914. Решающую роль в творческом становлении художницы сыграл В.Кандинский, бывший в 1903–1914 ее гражданским мужем. Сопровождая его в длительных учебных поездках по странам Европы – Италии, Голландии, Франции, Тунису, Швейцарии и России – в 1903–1907, М. обрела огромный багаж творческих впечатлений, особенно в Париже, где ее привлекли полотна Ван Гога*, Гогена, а также фовистов и ранних итальянских футуристов. В Германию она вернулась профессионально подготовленным живописцем, тяготеющим к неоимпрессионистской манере письма и к работе шпателем вместо кисти.

Самым плодотворным периодом для М. стали 1908–1911, когда она принимала участие в экспозициях мастеров из окружения В.Кандинского и увлеченно претворяла на практике новое понимание роли пространства и цвета в живописи вместе с В.Кандинским, А.Явленским* и М.Веревкиной*. Показательно, что в творческом наследии М. значится всего лишь одно беспредметное полотно («Абстракция», «Abstraktion», 1912), а решающим импульсом для становления ее зрелой манеры была скорее живопись А.Явленского, чем Кандинского. Она отзывалась о Явленском как о «французе» и восхищалась смелостью его обобщения в передаче реалий природы и человеческой фигуры. Результатом этого увлечения стал этюд «Слушающий», «Zuhören» («Bildnis Alexej von Jawlensky», 1909), написанный с Явленского в один сеанс, открытым цветом и с такой силой обобщения, что прием редукции натурной формы сведен к некоему абсолюту, какой редко встречается даже у Явленского. «За короткое время я претерпела муки огромного скачка от натурной живописи, более или менее импрессионистической, к ощущению чего-то очень содержательного, к абстрагированию, к выдаче экстракта [...] Мы, все четверо, тянулись к чему-то одному, но каждый по-своему» (М., дневник, 1909).

Большинство картин М. рубежа 1900–1910-х исполнены все же менее темпераментно, чем у Явленского и Кандинского. Ее многочисленные портреты, пейзажи и натюрморты скорее изысканны и мелодичны в их цветовом и композиционном построении («Натюрморт с фигурами в стиле рококо», «Stilleben mit Rokokofigürchen» и «Деревенская улица зимой», «Dorfstraße im Winter», обе 1911). Личной заслугой М. можно считать ее вклад в технику живописи на стекле, то есть в традицию так называемого «крестьянского экспрессионизма» в Баварии XIX в. Вслед за М. этой техникой всерьез увлеклись В.Кандинский, Ф.Марк*, Г.Кампендонк*, что, несомненно, обогатило палитру экспрессионизма. Близкими к этим примитивистским «иконам» выглядели также гравюры М. с изображением сцен провинциального быта (линогравюры и ксилографии, 1912).

После начала I мировой войны и отъезда В.Кандинского в Россию М. жила в Швейцарии, Швеции и Дании, в 1920 возвратилась в Германию. Надолго оставила живопись, но все же вернулась к ней в конце 1920-х. В 1957 она передала большинство своих полотен, а также множество ранних картин В.Кандинского в мюнхенскую Городскую галерею «Ленбах-хаус».

Произв.: «Портрет Марианны Веревкиной», «Bildnis Marianne von Werefkin», 1909; «Кандинский за чайным столом», «Kandinsky am Teetisch», 1910; «Осеннее», «Herbstlich», 1910; «Натюрморт со святым Георгием», «Stilleben mit Heiligem Georg», 1911; «Заиндевевший пейзаж», «Reiflandschaft», 1911; «Мужчина в кресле», «Mann im Sessel» («Пауль Клее», «Paul Klee»), 1913.

Лит.: Roethel H.K. Gabriele Münter. München, 1957; Lahnstein P. Gabriele Münter. Ettal, 1971; Behr S. Woman Expressionists. Oxford, 1988; Gabriele Münter. 1877–1962. Retrospektive. Städtische Galerie im Lenbachhaus. München, 1992; Hoberg A. Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel. 1902–1914. Briefe und Erinnerungen. München, 1994.

Ю.Маркин

МЯТЕЖ – один из ключевых мотивов, выражающий умонастроение экспрессионистского поколения и претворившийся в их творчестве в разнообразных жанровых и стилевых вариантах. Возникновение экспрессионизма отмечено почти тотальным неприятием старого мира, восстанием против «поколения отцов». Для экспрессионистов характерен протест против окружающей действительности, семьи, буржуазного общества, социальной несправедливости. В наиболее общей форме этот бунт направлен против цивилизации в ее многоликих проявлениях, прежде всего против больших городов, машин как воплощения технизированного мира, угнетающего человека.

Особое место в этом мировосприятии занимает I мировая война, поначалу встреченная многими экспрессионистами как освобождение от пут прошлого, но уже вскоре ставшая объектом возмущения и яростного отрицания. Мятеж против войны – это отказ участвовать в развязанном «отцами» братоубийстве, несовместимом с верой в человеческое братство, солидарность, в возможность обновления мира и человека. Индивидуальные и коллективные переживания войны стали основой многих выдающихся произведений экспрессионизма в разных жанрах; беспощадное «срывание масок» и надежда на обновление характерны для большинства из них. Формой выражения протеста было для некоторых и прямое участие в Ноябрьской революции 1918, от которой они ждали не только разрешения социальных противоречий, но и возможности преодолеть мучительный разрыв между «я» и миром, индивидуальностью и «массой» («толпой»).

В творчестве большинства немецких экспрессионистов вопрос о побудительных причинах протеста чаще всего не имеет конкретного ответа, как и вопрос о способах обновления мира и человека; это не относится к Й.Р.Бехеру* и некоторым другим, увидевшим в русской революции реальную возможность покончить с социальным угнетением и примкнувшим к движению пролетарско-революционных писателей. Ряд экспрессионистов искал ответ в религии, с помощью которой они надеялись преодолеть пропасть между «я» и миром, в их восприятии антигуманным и несправедливым. Экспрессионисты ощущали глубокие нарушения человеческих отношений, многие из них сознавали социальные причины деформаций, но чаще всего конфликт переводился в этическую сферу. Экспрессионистские герои проходили, каждый посвоему, путь изменения, но в большинстве своем этот путь оказывался трагическим и завершался полной изоляцией. Мятежному герою остается искусство, оно компенсирует одиночество, освобождает от страха перед городом-монстром. Миссия поэта, художника становится своеобразной эрзацрелигией. При всей мятежности героев, мотив спасения через революцию у большинства экспрессионистов отсутствует. Главный тезис, согласно которому человек, изменяясь, должен становиться «новым человеком»* (еще один ключевой мотив экспрессионистской литературы), не наполнялся конкретным содержанием, оставаясь утопией. Разочарование даже самых пламенных «активистов» в революциях в Германии и в России, развитие событий в Веймарской республике на пороге ее краха лишь порождали еще больший пессимизм у тех, кто начинал с идеи мятежа. Многие экспрессионисты уже в начале 1920-х перешли к сатире, нередко пародируя собственные ранние произведения, и образ мятежного героя приобретал коми-

чески-гротескные черты. Всплеск яростного протеста против действительности в ее многообразных проявлениях (семья, «отцы», школа, большой город и т.д.) закончился, продемонстрировав неспособность экспрессионистов не только дать реальный импульс обновлению, но и справиться с собственным разочарованием.

Лит.: Knapp G. Die Literatur des deutschen Expressionismus. München, 1979; Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und des 20. Jhs. Zur Dialektik der Moderne. München, 1988; Gebhardt W. Kulturekel und Selbstverlust als Motive von Fremdheitsbedarf. Zu unrevolutionären Ursprüngen expressionistischer Revolte // Begegnung mit dem Fremden. Bd. 11. München, 1991.

И.Млечина

Н

НАСТАСЙЕВИЧ, МОМЧЙЛО (Настасијевић, Момчило, 06.10.1894, Горни-Милановац, Сербия, – 01.02.1938, Белград, Югославия) – сербский поэт, прозаик, драматург, эссеист. Родился в небогатой буржуазной семье. Гимназическое обучение начал в родном городе, заканчивал в Белграде. По состоянию здоровья был признан негодным к военной службе, но в начале I мировой войны записался добровольцем и ушел на фронт. После отступления сербской армии под Косовской Митровицей не без трудностей вернулся в родной городок. В 1921 закончил филологический факультет Белградского университета. По окончании университета и до конца своих дней служил учителем гимназии в Белграде. Преподавал литературу и языки: сербский и французский. В 1923 на стипендию прожил несколько месяцев в Париже. Умер от туберкулеза.

Творческое наследие Н. невелико. Стихи и рассказы он начал писать в годы войны, однако первая книга его рассказов «Из темного царства» («Из тамног вилајета») вышла только в 1927, первый (и единственный прижизненный) сборник стихов «Пять лирических кругов» («Пет лирских кругова») – в 1932. Остальные произведения – стихотворные циклы «Мгновения» («Магновења») и «Отголоски» («Одјеци»), сборник рассказов «Хроника моего городка» («Хроника моје вароши»), две драмы в стихах, три драмы в прозе, эссеистика, – были собраны по периодическим изданиям и рукописям и изданы его друзьями посмертно. При жизни он был мало известен широкой публике, хотя его рассказы в 1930-е были отмечены престижной премией. Значение его творчества для сербской литературы в критике стало вырисовываться постепенно.

В творчестве, как и в жизни, Н. всегда казался одиночкой, не участвовал в творческой полемике и литературных объединениях, не стремился к популярности, не писал обширных программных статей. Его творчество представляло собой оригинальное преломление модернистских и экспрессионистских идей в условиях, когда сам экспрессионизм уже перестал быть заметным художественным течением в сербском искусстве. Его эстетические взгляды были частью цельной мировоззренческой системы, сложившейся в русле мистико-религиозной западноевропейской философии, начиная с С.Кьеркегора, М.Шелера, В.Дильтея и кончая немецким экзистенциализмом 1920–1930-х (К.Ясперс, М.Хайдеггер). В эссе «Несколько рефлексий по поводу искусства» («Неколико рефлексија из уметности», 1922), «Записки об абсолютной поэзии» («Белешке за апсолутну поезију», 1924), «Записки о сущностной мысли» («Белешке за стварну мисао», 1932), «Религиозное осмысление искусства» («Религиозно схватање уметности», 1936), «В защиту человека» («У одбрану човека», 1934), «В поисках себя» («У тражењу себе», 1935) и др. он настойчиво проповедует идею гармонии в искусстве, которую называет «главным условием творчества», и вместе с тем, совершенно в экспрессионистском духе, пишет о

том, что в художественном произведении «форма есть выражение сущности», и поэтому «степень формализма есть самое надежное мерило способности и силы интуитивных импульсов». Иррациональность поэтического дара он связывал с народной стихией, с виталистически-мистической отзывчивостью творческой личности.

Художественная и мировоззренческая система Н. опиралась на абсолютное, внеисторическое ядро, призванное быть человеку опорой в его трагической судьбе и позволить ему обрести изначальную полноту жизни, утраченную еще в первобытные времена. Всему виной, по мысли писателя, мыслительная свобода человека и его стремление преодолеть свое хрупкое телесное существование: не подкрепленные внутренней связью с прочими аспектами мироздания, они поставили человека в положение изгоя, превратив его жизнь в «противосуществование». В хаосе, который человек создал сам, перед ним три пути: либо назад, к слепому природному существованию, либо во все более изощренные и губительные бездны мыслительной свободы, либо, через соблазны того и другого, к сущностной, чисто человеческой свободе, равной осознанию внутреннего единства с миром и спасительному духовному преображению. В эссе «О материнской мелодии» («За матерњу мелодију», 1929) он пишет, что мир через человека должен «пропеваться». Эта распевность – мелодическая связь человека со своей сущностью, а, следовательно, – и с сущностью мира в себе. «Мелодия» каждого народа – живой поток, который связывает его прошлое и будущее. Кто утратил «родную мелодию», тот отрекся от своих предков, похож на дерево без корней. Неразлучно с «мелодией» существуют верования и обряды народа – то, что называют фольклором.

В поэзии и прозе Н. стремился создать замкнутый мифологизированный мир, в котором трагическая судьба человека была бы осмыслена с точки зрения «трех путей развития». В большинстве рассказов он описывает народную жизнь, протекающую под знаком темного, безжалостного рока: инцест, роковая предопределенность судьбы, хрупкость человеческой жизни, призрачность счастья. В прозе Н. сочетаются элементы реалистического бытописательного повествования, устной народной сказки, средневековой новеллы и романтической притчи. Душевные блуждания героев протекают одновременно в планах бытовых коллизий, сказочных народных преданий и суеверий, мистической детерминированности и тайны. Безропотное следование героев своей судьбе и страстям, терпеливое принятие лишений, а также трагическое (редко – комическое) разрешение коллизий окружают эти рассказы ореолом безнадежности. Прозу Н. отличает язык: архаизованный, с употреблением риторических оборотов, редкой, разговорной и диалектной лексики, а также неологизмов.

Его поэзия – лаконичная, нацеленная на поиск «духовной сущности» – оказывалась трудна для понимания, загадочна, герметична. В стихах Н. стремился воскресить дух устной народной поэзии, пробудить «спрятанный» в языке музыкальный слой, который составляет основу «сущностной мысли» человека. Его влечет пронизанный мифологическими образами сельский быт, природа, пасторальная любовь, гнетет мысль об отчуждении человека в современном мире. Он видит выход в искусстве – просветленном, религиозно осмысленном, в утверждении человеческой душевности, мягкости и жертвенности, ибо всякое дело непременно отзывается в будущем и в родовой перспективе действует как благословение или как проклятие.

Драмы Н. при его жизни не ставились на большой сцене. Написанные в стихах и в прозе, они предназначались скорее для чтения, чем для представления. Одна из них – «Джюрадж Бранкович» («Ђурађ Бранковић») – легла в основу либретто оперы его брата Светомира Настасиевича. В основном драмы имели исторические сюжеты, были исполнены возвышенного романтического пафоса, патриотических чувств, веры в мистическое влияние крови, в роковой ход истории. Наиболее известная из них – сказочная драма «Межлесное богатство» («Ме-

ђулушко благо») – описывала пробуждение родовой памяти у героя под влиянием услышанной им случайно «материнской мелодии».

Н., всю жизнь сосредоточенный на проблемах углубления религиозного содержания искусства, пережил эволюцию от своеобразного философского экспрессионизма к метафизическому экзистенциализму. Его творчество – несмотря на камерность – оказалось тесно связанным с одной из доминирующих тенденций в сербском общественном сознании второй половины 1920–1930-х: укреплением националистически-мистической идеологии, основанной на прославлении героического прошлого и политических мифов новейшего времени, в разработку которых еще в начале 1920-х внесли лепту другие художники-экспрессионисты (Л.Мицич, Р.Петрович*, Р.Драинац, М.Црнянский* и др.).

Соч.: Целокупна дела. Београд, 1938–1939; Сабрана дела. Т. 1–4. Горњи Милановац, 1991; [Стихотворения] // Антология сербской поэзии*. М., 2008.

Лит.: Михајловић Б. М.Настасијевић // М.Настасијевић. Песме. Приповетке. Драме. Нови Сад, 1958; Винавер С. Чувари света. Нови Сад, 1965; Књижевност између два рата. Кн. 2. Београд, 1966; Petković N. Artikulacija pesme. Sarajevo, 1968; Милосављевић П. Поетика Момчила Настасијевића. Нови Сад, 1978; Šutić M. Slika sveta u poeziji Momčila Nastasijevića. Beograd, 1979; Леовац С. М.Настасијевић. Горњи Милановац, 1983.

М.Карасева

НАТУРАЛИЗМ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Экспрессионизм в своей эстетике и художественной практике основывался на сознательной и принципиальной оппозиции к натурализму. В отличие от большинства художественных течений рубежа XIX–XX вв., от которых дистанцировался экспрессионизм (импрессионизм и др.), лишь натурализм был сопоставим с ним как явление не только эстетического, но и общемировоззренческого порядка. Сохраняя генетическую связь с реализмом, опираясь на философию позитивизма, на успехи естественных наук, особенно биологии, на веру в прогресс, натурализм исходил из уподобления художественного творчества научному познанию, требования строгой объективности и бесстрастности в изображении и «простом анализе куска действительности, такой, какова она есть» (Э.Золя). Сложившийся в начале XX в. экспрессионизм стал наиболее радикальным выражением в искусстве катастрофического мироощущения новой эпохи исторических катаклизмов – войн, революций, кризиса наук и краха позитивистской картины мира. Философия позитивизма уступала место новым учениям, в том числе идеалистическим концепциям постижения сущности бытия путем мгновенного озарения, без логического анализа (интуитивизм А.Бергсона) или абстрагирования, обнажающего идеальную сущность («редукция» в феноменологии Э.Гуссерля).

Исходная позиция экспрессионизма – не факты и события, а обобщенное восприятие мира, «не действительность, но дух» (В.Воррингер*). Художник-экспрессионист отказывается от основополагающего принципа натурализма – воспроизведения действительности, «подражания внешней природе» (Ю.Баб); объявляет войну «действительной природе» (В.Кандинский*). Цель экспрессиониста – проникнуть сквозь внешний, поверхностный слой действительности в ее скрытую сущность, постижение которой достигается лишь чувством, в результате экстатического творческого акта, независимого от внешних восприятий. Экспрессионизм отказывается от эмпирического наблюдения и анализа: «Сущность экспрессионизма – синтетический метод в противоположность аналитическому» (Р.Музиль). В отличие от натуралистического принципа объективности, в экспрессионизме резко усиливается субъективное начало. Экспрессионистское искусство выражает индивидуальный смятенный духовный мир личности, которая вынуждена существовать в окружающем ее хаосе, но не детерминирована средой, а «выламывается» из нее, противостоит ей. Экспрессионистское произведение прежде всего – плод творческой фантазии художника. Предметы, образы предстают в нем без обязательного морфологического сходства с объектами внешнего мира, в резко

деформированном, гиперболизированном, гротескном или абстрагированном – «сущностном» – виде, освобожденными «от призрачного бытия действительности» (К.Хиллер*), преображенными в сверхиндивидуальную, типическую, чистую идею. Видимый мир развеществляется.

Холодная аналитичность и беспристрастность натуралиста, стремящегося «не быть политиком, философом, моралистом» (Э.Золя), неприемлема для экспрессиониста. Художник выступает в роли вестника, визионера, пророка, агитатора, он обращается непосредственно к читателю, зрителю или слушателю с возвещением, проповедью, призывом – моральным или политическим (пьесы Э.Толлера*, Р.Зорге*, лирика Й.Р.Бехера* и др.).

Однако, при всей своей принципиальной оппозиции по отношению к натурализму, экспрессионизм в то же время обнаруживает определенные точки соприкосновения с ним, выступая наследником отдельных его эстетических завоеваний. Именно натурализм открыл для современного искусства новые стороны материального мира, включив в сферу своего внимания явления безобразные, уродливые, отталкивающие. В экспрессионизме это качество претворилось в подчеркнутом «антиэстетизме», в изображении безобразного не с целью внешнего правдоподобия и не в качестве объекта научного анализа, а в качестве средства максимальной эмоциональной выразительности. Как художественный прием натуралистические образы и изобразительные детали широко использовались в экспрессионистском искусстве, в картинах распада и разложения в поэзии Г.Гейма* и Г.Бенна*, в изображении ужасов войны – развалин, пожарищ, искалеченных человеческих тел, трупов, – в графике О.Дикса* и многих других.

Лит.: Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung / Hg. P.Raabe. Zürich, 1987; Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920). Пб., 1922; Экспрессионизм: Сборник статей / Ред. Е.М.Браудо, Н.Э.Радлов. Пг.; М., 1923; Экспрессионизм: Сборник статей. М., 1966.

А.Мацевич

НЕМЕЦКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ – наиболее раннее по времени, по глубине и выражению проявление экспрессионистского течения, охватившее в начале XX в. все сферы искусства и культуры Германии и нашедшее отклик в других странах Европы и всего мира. На немецкой почве наиболее сильно и полно проявилось лежащее в его основе новое мировосприятие, согласно которому европейская цивилизация вместе с изжившим себя обществом (государством) и репрезентировавшей его культурой исчерпала свой потенциал. Ощущение тотального кризиса было присуще отдельным мыслителям (Ф.Ницше), художникам (В.Ван Гог*, Э.Мунк*) и писателям (М.Метерлинк) еще в конце XIX в., но именно в Германии начала XX в. экспрессионизм получил свое организационное и теоретическое оформление.

Как течение немецкий экспрессионизм заявил о себе в изобразительном искусстве еще в 1905 в Дрездене (объединение «Брюкке»*, «Мост», 1905–1913), высший расцвет пережил в «Новом объединении художников Мюнхена» (1909–1914), а наиболее яркое теоретическое обоснование получил в альманахе «Дер блауэ райтер»* («Синий всадник»), изданном под редакцией В.Кандинского* и Ф.Марка* (1912). Важную роль в развитии экспрессионизма сыграли такие центры немецкой художественной жизни, как Дрезден, Мюнхен, Берлин, Лейпциг, а также Вена и Инсбрук, поскольку австрийские художники, скульпторы, графики, писатели, композиторы (А.Кубин*, О.Кокошка*, Т.Дойблер*, М.Брод*, Ф.Кафка*, А.Шёнберг* и др.) постоянно печатались в немецких журналах, участвовали в немецких выставках, иллюстрировали книги, собственные и чужие, публиковавшиеся в немецких издательствах. Значительный вклад в развитие немецкого экспрессионизма с самого начала внесли представители русской культуры (среди них В.Кандинский, М.Веревкина*, А.Явленский*), принимавшие самое непосредственное участие в литературно-художественной и культурной жизни Германии. Для философского обоснования экспрессионизма большое значение имели

взгляды В.Воррингера*, который (с 1907) вместе с В.Кандинским, Ф.Марком, А.Макке* и др. непосредственно разрабатывал новую эстетику и впервые в коллективном манифесте «В борьбе за искусство» (поступил в продажу в июле 1911) дал культурологическое и искусствоведческое обоснование термина «экспрессионизм», который с того времени получил распространение в Германии: в каталоге 22-й выставки Берлинского сецессиона (1911) «экспрессионистскими» были названы картины представленных там французских художников (Ж.Брака, М.Вламинка*, П.Пикассо, Р.Дюфи, А.Дерена и др.). Тогда же К.Хиллер* перенес это обозначение на литературу: «Мы – экспрессионисты. Нам снова нужны содержание, воля, нравственность» (1911, июль).

Литературный экспрессионизм конституируется в Германии с 1910 в кругу сотрудников журналов «Штурм»* («Sturm», «Буря», 1910–1932) Х.Вальдена* (Берлин), «Акцион»* («Aktion», «Действие», 1911–1932) Ф.Пфемферта* (Берлин), «Ди вайсен блеттер»* («Die weissen Blätter», «Белые листы», 1913–1920) Р.Шикеле* (Лейпциг, позднее Женева). Большую роль в утверждении и распространении экспрессионизма сыграли издательства «Ровольт» (основано в 1908 в Лейпциге Э.Ровольтом), и «Курт-Вольф-ферлаг»* (1912–1931), основатель которого К.Вольф* посвятил свою жизнь преимущественно пропаганде экспрессионизма. После отмены цензурных запретов, действовавших в годы I мировой войны, возникло много новых экспрессионистских издательств и журналов (Берлин), в том числе «Нойе югенд»* («Neue Jugend», «Новая молодежь», 1916–1917) В.Херцфельде, основавшего также в 1917 издательство «Малик»* (1917–1939), которое сыграло большую роль в утверждении экспрессионистского искусства в эти годы (см. «Издательское дело»*).

В истории немецкого экспрессионизма можно выделить несколько этапов.

До 1910 экспрессионизм набирал силу как тенденция, не имея еще самоназвания – например, в литературе в творчестве Г.Манна*, Т.Дойблера*, Ф.Ведекинда*, Х.Броха, М.Брода*, Э.Ласкер-Шюлер*, Э.Штадлера*, А.Дёблина* и др.; в живописи – у художников объединения «Брюкке», в скульптуре – в творчестве Э.Барлаха*; в музыке – А.Шёнберга*, А.Берга*, А.Веберна, Р.Штрауса (экспрессионистские тенденции в музыке обнаруживаются и ранее, у Р.Вагнера и также в песнях Х.Вольфа, который вводил произведения Гёте, Эйхендорфа, Мёрике и др. в экспрессионистский контекст). Молодое поколение будущих экспрессионистов, как правило, начинало свою деятельность в эстетствующих кружках, богемных артистических кафе, литературных кабаре, постепенно создавая собственные объединения и печатные органы (см. «Литературные кафе и кабаре»*). В 1909 К.Хиллер, Э.Лёвензон и Я. ван Ходдис* учредили в Берлине «Новый клуб»*, а затем и «Неопатетическое кабаре», где нашли постоянную трибуну многие будущие экспрессионисты (Г.Гейм*, А.Лихтенштейн*, Э.Унгер и др.). Э.Ласкер-Шюлер и Х.Вальден организовали в 1905 в одном из берлинских кафе «Объединение искусства» («Verein für Kunst»), которое посещали П.Хилле, А.Дёблин, Г.Бенн*. Ф.Ведекинд*, предваривший в трагедии «Пробуждение весны» («Frühlingserwachen», 1891, поставлена 1906) некоторые характерные черты экспрессионизма, был постоянным посетителем богемных кафе в Мюнхене, Цюрихе, Лейпциге, Берлине, Дрездене, а в 1908 стал выступать в мюнхенском кабаре «Одиннадцать палачей» («Die elf Scharfrichter»), близком экспрессионистам по резкому антибуржуазному пафосу. В этот период экспрессионистские тенденции развивались еще разрозненно, в разных местах и разных сферах искусства, накапливая взрывную силу.

В 1910–1918 экспрессионизм в Германии заявляет о себе как ведущее литературно-художественное течение; быстро растет число экспрессионистских журналов, издательств, коллективных и персональных художественных выставок, литературных вечеров, театральных постановок; делаются попытки теоретического осмысления феномена экспрессионизма. Возникающие в этом большом потоке разногласия и разнона-

правленные тенденции (политические, идейные, эстетические, определявшиеся, в конечном счете, отношением к I мировой войне и нарастающим революционным тенденциям), уже дают себя знать, но еще не приобретают необратимого характера. Решительный разрыв с буржуазным миросозерцанием и буржуазной моралью сказался прежде всего в изображении конфликта поколений и частом использовании мотива отцеубийства (пьесы Р.Зорге* «Нищий», «Der Bettler», 1912; В.Газенклевера* «Сын», «Der Sohn», 1913, опубликована 1914, поставлена 1916; А.Броннена* «Отцеубийство», «Vatermord», 1920; Ф.Верфеля* «Не убийца, а убитый виноват», «Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig», 1920 и др.). Нередко той же цели служили эротические мотивы, представленные как знак уродливости общественных отношений. Социальные ноты усиливаются к концу I мировой войны: в «Легенде о мертвом солдате» (1918) Б.Брехта*, в драмах Э.Толлера*, К.Штернгейма*, В.Газенклевера, Г.Кайзера*.

С ходом войны, неблагоприятным для Германии, все отчетливее выявляется неоднородность экспрессионизма. Послевоенная политическая ситуация 1919–1923 вынуждает экспрессионистов четче определить свои позиции по отношению к разнонаправленным тенденциям общественного развития. В целом немецкий экспрессионизм заметно «левеет», многие писатели и художники активно участвуют в революционных событиях (Й.Р.Бехер*, Б.Брехт, Э.Толлер и др.). После поражения революции по мере стабилизации Веймарской республики экспрессионизм все больше утрачивает «пассионарный импульс»; его мощный поток растекается по руслам формального экспериментаторства (дадаизм с 1916, сюрреализм с 1917) или предпринимаются попытки вернуться к реальности и предметности в формах «новой деловитости»* («новой вещественности») и «магического реализма»* (с 1923).

В последующие годы экспрессионизм теряет абстрактно-космический пафос всеобщего братства, рождающегося в экстатическом «крике»*-протесте против изжившего себя «старого» мира и в столь же экстатическом визионерском провидении «нового мира» и «нового человека»*. Размежевание в среде экспрессионистов становится все непримиримей: часть из них принимает, в той или иной мере, принципы социально активного, пролетарско-революционного искусства (Й.Р.Бехер, Э.Толлер, В.Херцфельде, Г.Гросс*, Ф.Пфемферт, Г.Вальден, Л.Рубинер*, Р.Леонгард*, Ф.Вольф и др.), другие развивают идеи автономности художественного творчества, на практике нередко переходя на национально-консервативные позиции вплоть до сотрудничества с нацизмом (Г.Бенн). Немногие писатели, художники, актеры, принимавшие участие в экспрессионистском движении, стали пропагандистами нацистских идей. Самой одиозной фигурой из них был Г.Йост*, посвящавший свои драмы Адольфу Гитлеру («Томас Пейн», «Thomas Pain», 1927), а в 1935–1945 занимавший пост президента Прусской академии искусств и Имперской палаты письменности. Время экспрессионизма как течения уже истекало, его конец был приближен наступлением нацистской диктатуры. После 1933 многие экспрессионисты стали участниками антифашистской борьбы, иные погибли в концлагерях или эмигрировали, оставшиеся в «третьем рейхе», как правило, уходили во «внутреннюю эмиграцию».

Основное отличие немецкого экспрессионизма от существовавших в Германии на рубеже XIX–XX вв. других художественных направлений (в том числе эстетского кружка С.Георге в литературе, стиля модерн в изобразительном искусстве и др.) состоит в безжалостном отрицании господствовавших норм, ценностей и официально культивируемых (или ставших каноном) вкусов. Экспрессионизм взорвал постепенное, плавное развитие искусства, так как визионерское мировидение молодого поколения художников и писателей заставляло их безоглядно устремляться к сути вещей, срывая покров мнимой благопристойности, обнаруживая за парадной внешней оболочкой зримого мира ужасавшую их внутреннюю извращенность. Эта несовместимость «внешнего» (как общепринятого) и «внутреннего»

(субъективного духовного видения, осознаваемого как пророческое откровение) требовала немедленного действия: патетического отчаяния, «крика», воззвания, страстной проповеди. Пафос экспрессионизма исключал гармонию, соразмерность, композиционную, ритмическую или цветовую уравновешенность; произведение должно было не радовать глаз и слух, а будоражить, возбуждать и – еще лучше – потрясать. Отсюда тенденция к деформации, карикатурности, разрушению объектов изображения (О.Дикс*, Г.Грос*, австрийцы А.Кубин, О.Кокошка), что открывало дорогу, во-первых, абстракционизму (В.Кандинский, Ф.Марк) и, во-вторых, – сюрреализму (И.Голль*, Х.Арп). В доминанту экспрессионистского мироощущения входило восприятие несовершенства окружающей действительности (цивилизации) как вселенской, космической катастрофы. При таком визионерски обостренном предчувствии близких кризисов и общественных катаклизмов огромную роль играла сила художественного выражения, его интенсивность. Поэтому многие экспрессионисты подчеркивали приоритет «содержания», доходя до отрицания «формы», выдвигая на первый план абстрактные этические ценности – «убежденность, волю, интенсивность, революцию» (К.Хиллер) или «визионерство – протест – преображение» (Г.Бенн). Тенденции общественного и художественного развития привели в Германии к тому, что именно экспрессионизм стал высшим пиком историко-культурного кризиса начала XX в. (в Италии, как и в России, таким пиком был футуризм, во Франции – сюрреализм), здесь же футуризм и сюрреализм были сопутствующими направлениями, выражавшими в более определенных формах некоторые тенденции, свойственные экспрессионизму.

Место и значение экспрессионизма в немецкой культуре того времени было осознано и самими экспрессионистами, и позднее крупнейшими его исследователями. Но сложность изучения экспрессионизма связана, прежде всего, с тем, что он, в сущности, не укладывается в общепринятые категории «течения», «направления», «стиля» и т.п., требуя комплексного подхода. Важные для его целостного понимания тенденции по-разному преломились в литературе, живописи, скульптуре, графике, музыке, архитектуре, театре, балете, кинематографе. «Нужно, наконец, признать, что экспрессионизм – это не только искусство, но и мировоззренческий маяк. И этот маяк будет светить только тому, кто сумеет учесть совокупность всех экспрессионистских тенденций и кроме того осознает их культурно-историческую ценность. Лишь при таком взгляде обнаруживаются линии исторического развития, которые только и могут придать смысл изучению искусства» (Р.Хаман, Й.Херманд). Факторы общественной жизни, значительно обострявшие в Германии общеевропейскую кризисную ситуацию рубежа XIX и XX вв., заставляли писателей (к художникам это относится в меньшей степени) не столько заниматься обоснованием новых форм, приемов, стилей, сколько провозглашать основные критерии содержательности нового искусства. Экспрессионизм был не художественным стилем (единого экспрессионистского стиля не существовало), а, прежде всего, способом мирочувствования, на основе которого могли возникать разные формальные решения с разными идеологическими и эстетическими доминантами, причем в визионерстве многих экспрессионистов было нередко заключено предчувствие своей собственной трагической судьбы.

Две мировые войны, начатые Германией в XX в. и окончившиеся для нее катастрофическими поражениями, революция и гражданская война 1918–1923, нацистская диктатура 1933–1945, послевоенная разруха и раскол страны на два враждебных друг другу государства – вот что обнаружилось за пророчествами экспрессионистов, говоривших о «конце света» и обращавших свой «крик» к Богу, к звездам, к человечеству или просто в никуда. Уже в 1912 «триумф распада» провозгласил Я. ван Ходдис, эстетически любовавшийся страхом немецких бюргеров перед наступающей вселенской бурей («Конец света», «Weltende» Я. ван Ходдиса – любимое стихотворение Й.Р.Бехера

и многих других экспрессионистов). По-своему человеческим распадом любовался и Г.Бенн, регистрируя его с хладнокровием анатома («Морг и другие стихотворения», «Morque und andere Gedichte», 1912 – поэтический сборник, ставший знаком немецкого экспрессионизма). «Распад и торжество» («Verfall und Triumph», 1914) – лучшее собрание экспрессионистской поэзии Й.Р.Бехера, давшее символическую формулу всему движению.

Новые творческие принципы в немецком экспрессионизме отчасти объединяли его с европейским авангардом в целом, хотя имели и свою специфику. Общим было, прежде всего, отрицание буржуазной цивилизации и буржуазной культуры: «То, что в других странах называлось футуризмом, кубизмом, позднее сюрреализмом, в Германии считалось экспрессионизмом, многообразным в эмпирических вариациях, но единым в своей внутренней принципиальной установке на разрушение действительности, на безоглядный прорыв к сути всех вещей» (Г.Бенн, 1955). По разрушительной силе экспрессионизм был сродни футуризму, но футуристов занимала сама «технология разрушения»; они верили в военизированный коллективизм, технический прогресс; грядущая технизация человечества – один из лейтмотивов их творчества. У немецких экспрессионистов нет ничего подобного манифестам Маринетти или русских футуристов. Их вера в будущее покоилась прежде всего на вере в самого человека, который, отринув ложную цивилизацию и культуру, откроет в себе подлинно человеческую сущность и сольется с подобными себе (новыми) людьми в восторженном религиозном – по чувственному наполнению, но не конвенционально – экстазе, поскольку вокруг него будут братья по духу, «друзья человечества».

«Распад» буржуазного общества и неминуемую последующую кару за грехи цивилизации экспрессионисты, ощущавшие себя насильственно втянутыми в смертельный круговорот истории, воспринимали как освежающую, очистительную «бурю», приближение которой они хотели ускорить патетическими заклинаниями. Как и футуристы, они усматривали в «разрушении действительности» творческий процесс, возвращение к самотворящему Хаосу (подобные идеи встречаются уже у Новалиса и у других йенских романтиков), из которого затем само собой возникнет всеобщее человеческое братство (анархистский элемент в самосознании многих экспрессионистов достаточно очевиден). Этот «Новый пафос»* (так назывался один из наиболее репрезентативных экспрессионистских журналов, 1913–1919) постепенно в ходе I мировой войны становился все более «земным», уступая место столь же патетическому протесту против бессмысленной бойни, усиливая пацифистские настроения и наполняя абстрактно-этическую основу экспрессионизма социальными мотивами. Если в 1912 соиздатель журнала «Акцион» Л.Рубинер писал: «Сейчас важно лишь движение. Интенсивность и воля к катастрофе», то в 1919 он призывает к борьбе за «интернациональный социализм» и «всемирную революцию», воспринимая ее, правда, достаточно абстрактно (послесловие к антологии «Друзья человечества»*). Многие представители «активистского крыла» экспрессионизма вступили в КПГ, сотрудничали в журнале «Линкскурве» («Linkskurve», «Левый поворот») и других партийных изданиях. Некоторые видные экспрессионисты (В.Газенклевер, Ф.Юнг, К.Эдшмид* и др.) колебались между «активизмом» и пессимистическим разочарованием, сближаясь с «новой деловитостью» («новой вещественностью»), но не растворяясь в ней. «Неактивистское крыло» было не столь монолитным, но все же в нем заметна группа представителей «магического реализма»*, отмежевавшихся от политики, не порывая с экспрессионизмом (О.Лёрке*, Х.Казак*, В.Леман, Э.Лангтессер, позднее Г.Айх, П.Хухель, О.Шефер, Х.Ланге и другие сотрудники журнала «Колонна», «Die Kolonne», 1929–1932).

Художественные приемы, разработанные экспрессионистами, трудно сводимы к общему знаменателю. Эмоциональная концентрация, необходимая экспрессионистам,

вызывалась к жизни очень разными, порой взаимоисключающими средствами. Интенсивность изображения могла достигаться и с помощью риторических средств, нагнетания патетики, суггестивной экспрессивности (Ф.Верфель, Й.Р.Бехер, Э.Толлер и др.), симультанности, техники монтажа, смелой метафорики (в зрелом творчестве Г.Гейма, Э.Штадлера и др.), но и за счет гротеска, алогизма или афористической краткости (Б.Брехт, ранний Г.Бенн, отчасти К.Штернгейм и др.). Преодоление реализма и натурализма, к чему стремились экспрессионисты, подводило не только к гротескным карикатурам (Г.Манн, Г.Гросс, А.Дёблин или Б.Брехт), но и к необычайной метафорике «абсолютных стихотворений» и «абсолютной прозы» Г.Бенна, к диалектике цветовых контрастов у В.Кандинского и А.Макке, к запутанному лабиринту линий в поздних картинах Ф.Марка или к квазинаивной, «детской» манере П.Клее*.

Экспериментальный экспрессионистский театр, вслед за поэзией, быстро завоевал популярность, изменив репертуар и манеру исполнения. Сцена оголилась, исчезли «реалистические» декорации, их сменили лестницы, косые плоскости, геометрически упрощенные асимметричные возвышения. В 1916–1919 экспрессионистские пьесы активно ставились в Дрездене («Сын» В.Газенклевера, «Убийцы, надежда женщин» и другие пьесы О.Кокошки в постановке и с декорациями автора, трагедия Р.Гёринга* «Морской бой», 1918, драма Ф.Вольфа «Это – ты» («Das bist du», 1919) в постановке Б.Фиртеля; успех имели экспрессионистские декорации К.Феликсмюллера*. Режиссеры-экспрессионисты Л.Йеснер*, К.Мартин*, Ю.Фелинг ставили не только пьесы Э.Толлера, В.Газенклевера, Г.Кайзера, но нередко на экспрессионистский лад интерпретировали образцы классической драматургии. Приемы экспрессионистского театра сохранили свою жизненность и до сих пор активно используются режиссерами (см. «Театр и экспрессионизм»*). Экспрессионистам и их последователям принадлежат в Германии высшие достижения в утверждении жанра радиопьесы (Г.Казак, Г.Айх, В.Борхерт, С.Хермлин).

Наибольшее международное признание немецкий экспрессионизм получил в области кинематографа, расцвет которого приходится на первую половину 1920-х. Программным стал фильм немецко-австрийского производства «Кабинет доктора Калигари» (1919, режиссер Р.Вине*), в фантастическом сюжете которого выступили персонажи, олицетворявшие изуродованное сознание; режиссер К.Мартин* снял фильмы «С утра до полуночи» (1920) по пьесе Г.Кайзера и «Дом с окнами на луну» (1922), экспрессионистские фильмы создавали Ф.Ланг*, Ф.В.Мурнау* и др. (см. «Кино и экспрессионизм»*). В архитектуре 1910–1925 тоже распространились экспрессионистские проекты, отталкивавшиеся от югендстиля и не принимавшие функционализма (Э.Мендельсон, Р.Штайнер, Б.Таут, Х.Пельциг, Ф.Хёгер и др.).

Исчезая как направление, экспрессионизм сохранялся как способ мировидения, значительно расширивший возможности искусства XX в. и придавший неповторимое своеобразие многим произведениям немецких писателей и художников. Во второй половине века он продолжал оставаться живой традицией не только в немецкой поэзии (Г.Айх, П.Хухель, Э.Арендт, С.Хермлин) и прозе (В.Борхерт, Г.Грасс), но и в драматургии и театре (Х.Мюллер, Ф.Браун), а также и в изобразительном искусстве, кино и музыке (вплоть до А.Шнитке).

Соч.: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus / Hg. K.Pinthus. Leipzig, 1986; Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution. Eine Sammlung / Hg. L.Rubiner. Leipzig, 1971; Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada / Hg. M.Niedermayer und M.Schlüter. 7. Auflage. München, 1979; Expressionismus. Lyrik / Hg. M.Reso u. a. Berlin, 1969; Expressionismus. Dramen. Bd. 1–2 / Hg. K.Kändler. Berlin, 1967; Ahnung und Aufbruch. Expressionistische Prosa / Hg. K.Otten. Neuwied, 1957; Prosa des Expressionismus / Hg. F.Martini. Stuttgart, 1970; Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung / Hg. P.Raabe. München, 1965; Zürich, 1987; Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts «Aktion» / Hg. P.Raabe. München, 1964; Expressionismus und Dadaismus / Hg. O.F.Best. Stuttgart, 1977; Schrei in die Welt. Expressionismus in Dresden / Hg. P.Ludewig. Berlin, 1988;

Der blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung / Hg. A.Hüneke. Leipzig, 1989; Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990; Немецкие экспрессионисты (из собраний ФРГ). М., 1981; Синий всадник / Под редакцией В.Кандинского и Ф.Марка. М., 1996.

Лит.: Klein J. Geschichte der deutschen Lyrik von Luther bis zum Ausgang des zweiten Weltkrieges. Wiesbaden, 1960; Brinkmann R. Expressionismus. Forschungs-Probleme. 1952–1960. Stuttgart, 1961; Muschg W. Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München, 1961; Raabe P. Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Programme. 2 Bde. Darmstadt, Neuwied, Berlin-Spandau. 1960–1961; Steffen H. (Hg.) Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen, 1965; Lehnert H. Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil zum Expressionismus. Stuttgart, 1978; Denkler H. Drama des Expressionismus. Programm, Spieltext, Theater. München, 1979; Knapp G. Die Literatur des deutschen Expressionismus. München, 1979; Hamann R., Hermand J. Expressionismus. Frankfurt a. M., 1975, 1977; Krull W. Politische Prosa des Expressionismus. Frankfurt a. M., Bern, 1982; Vogt R. Expressionismus: Deutsche Malerei zwischen 1905 und 1920. Köln, 1990; Raabe P. Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. 2. verbesserte Auflage. Stuttgart, 1992; Anz Th., Stark M. Die Modernität des Expressionismus. Stuttgart, Weimar, 1994; Востокова С. Социальная драма немецкого экспрессионизма. М., 1946 (дисс.); Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство. Сборник статей. М., 1966; Павлова Н. Экспрессионизм // История немецкой литературы: В 5 т. Т. 4; Куликова И. Экспрессионизм в искусстве. М., 1978.

А.Гугнин

«НЕРВ» («Der Nerv», январь – сентябрь 1919, Черновицы, Буковина; в настоящее время Черновцы, Украина). Двухнедельник, посвященный культуре. Издатель и редактор – А.Маурюбер. Экспрессионистский журнал активистской направленности, ориентировавшийся на взгляды Л.Рубинера* и К.Хиллера*, провозглашал идею изменения существующих общественных отношений через «просвещение и пробуждение воли к преобразованию общества на разумных началах» (А.Маурюбер). Отрицая бюргерскую мораль «отцов», журнал утверждал авангардную роль искусства в революции, христианский социализм, воинствующий пацифизм, свободную любовь. В «Н.» печатались художественные произведения и литературно-теоретические работы Л.Рубинера, К.Хиллера, Г.Гейма*, Г.Манна*, Ф.Верфеля*, И.Андрича*, Г.Бенна*, Ф.Юнга, А.Эренштейна*, Ф.Тиса, Б.Фёрстера, Э.Зингера.

Направление журнала определялось в первую очередь исторической ситуацией, сложившейся в Черновицах после распада Австро-Венгерской империи. Основные сотрудники редакции Л.Вурцер, А.Шпербер, А.Крафт, Э.М.Флинкер, З.Маркус либо пережили оккупацию Черновиц, либо воевали на фронтах I мировой войны. Отлученные после распада Австро-Венгрии от Вены как культурного центра, они стали выразителями протестных взглядов немецкоязычной буковинской интеллигенции, в первую очередь в лице ее молодого поколения, считавшей долгом отстоять свою культуру, а тем самым и собственную идентичность на территории бывшей имперской окраины в условиях резко усилившегося там влияния других культур (румынской, украинской, венгерской, чешской, словацкой). Поэтому призывы к общечеловеческому единению были вызваны главным образом желанием сохранить прежнее единство культурного ареала. Первостепенное значение в этой ситуации придавалось развитию немецкого языка как средства межнационального общения и пропаганде искусства буковинских авторов, писавших по-немецки.

Кроме основных сотрудников, в «Н.» печатали свои произведения Л.Герман, К.Вольф, С.Герман, К.Блум. Один из самих ярких и талантливых представителей немецкоязычного буковинского экспрессионизма, открытый «Н.» – А.Шпербер. Большинство публиковавшихся в «Н.» литературных произведений были исполнены социального пафоса, находившего выражение в эмфатически-экстатичных клише. Журнал поддерживал тесные связи с идеологически близкими немецкоязычными изданиями: буковино-кронштадтским «Циль», с венским «Ауфшвунг»*, а также с сербским «Зенит»*.

Лит.: Stanescu H. Habent sua fata libelli. Zum Schicksal und zur Bedeutung der Czernowitzer «Halb-

monatsschrift für Kultur» «Der Nerv» // Kulturlandschaft Bukowina. Studien zur deutschsprachigen Literatur des Buchenlandes nach 1918 / A.Corbea, M.Astner. Iaçi, 1990; Corbea-Hoisie A. Expressionismus in Czernowitz // Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste / K.Amann, A.A.Wallas. Wien, 1994; Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft / Goltschnigg D., Schwob A. Tübingen, 1990; Stanescu H. Der junge Lothar Wurzer // Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste / Amann K., Wallas A.A. Wien, 1994.

Т.Кудрявцева

НИЖИНСКИЙ, ВАЦЛАВ ФОМИЧ (17.12.1889/12.03.1890?, Киев – 08.04.1950, Лондон; 16.06.1953 прах перенесен в Париж) – русский танцовщик и балетмейстер. Родился в семье танцовщиков странствующей польской труппы, Томаша и Элеоноры Нижинских, и с первых лет жизни приобщился к танцу. В 1898 был принят в Петербургское балетное училище, где проявились его выдающиеся природные данные и талант классического танцовщика. Зачисленный по окончании училища в труппу Мариинского театра, он на положении премьера исполнял роли академического репертуара, а также во вновь созданных балетах, поставленных М.Фокиным («Павильон Армиды», 1907; «Египетские ночи» и «Шопениана», оба – 1908), и выступал партнером ведущих балерин театра М.Кшесинской, О.Преображенской, А.Павловой, Т.Карсавиной. Несмотря на феноменальный успех, был отчислен из театра за выход в «Жизели» без разрешения в костюме по эскизу А.Бенуа. С 1909 по 1913 – ведущий танцовщик «Русских сезонов» С.Дягилева, где стал создателем главных партий в новаторских балетах Фокина: «Карнавал» (музыка Р.Шумана, 1910), «Шехерезада» (музыка Н.Римского-Корсакова, 1910), «Видение [Призрак] розы» (музыка К.Вебера), «Петрушка» (музыка И.Стравинского), «Нарцисс» (музыка Н.Черепнина, все 1911), «Дафнис и Хлоя» (музыка М.Равеля, 1912) и др.

Как балетмейстер Н. дебютировал в 1912. В первой же хореографической работе он пошел путем поисков новых средств выразительности, не ограничиваясь отдельными элементами, способными оживить сложившуюся традицию, а создавая новый балетный язык, открывающий неизведанные возможности самого танца, которые в согласии с современной музыкой отвечали бы изменившейся действительности. Первым из поставленных Н. балетов был «Послеполуденный отдых фавна» (музыка «Прелюдии» К.Дебюсси, 1912, вдохновленной одноименной эклогой С.Малларме). Тема балета – соотношение природно-бестиального и человеческого – оказалась одной из кардинальных для искусства всего XX в. Она воплощена в образе Фавна (его партию исполнял сам Н.), в котором присутствуют оба начала. В пластическом решении балета Н., вместо привычной для искусства рубежа XIX–XX вв. рафинированной античности (нередко с элементами декаданса), основанной на старательном воспроизведении поз с античных барельефов и вазописи, предложил угловатую пластику, движение на согнутых ногах и полной ступне, сложный фронтально-профильный разворот фигур, выступающих как единое целое. Отказ от прыжков, придающих полетность танцу, однообразие движений и монотонность общего рисунка сообщали изображению черты архаики. Однако этот «архаический, барельефный стиль», казалось, уводивший в глубь тысячелетий, в то же время улавливал настроения времени, воплощал, по словам рецензента, «в образах современный, почти злободневный сюжет»; в балете даже возникали переклички с пьесой Ф.Ведекинда* «Пробуждение весны». Некоторые из открытий Н. в этом балете – «хористическое начало», «поглощение единичной личности в общей совокупности хореографического рисунка», «отказ от себя» – непосредственно соотносимы с эстетикой экспрессионизма. Намек на содержащуюся в балете «возможность какого-то нового строя в искусстве», отмеченную критиком, получил подтверждение в сопровождавшем постановку скандале – художественное новаторство сделало ее для многих неприемлемой.

В следующем балете Н., «Игры» (музыка Дебюсси, 1913), та же тема повернулась

новой гранью – соотношением природно-человеческого начала и цивилизационного. Как свидетельствуют высказывания Н., относящиеся к этому периоду, он сознательно стремился к созданию образа «современного человека»: «Я мечтаю о костюме, о пластике, о движении, которые передали бы наше время [...] Внимательно изучая поло, гольф, теннис, я убедился, что игры эти – не только полезный досуг, но и создатели пластической красоты. Из их уроков я вынес надежду, что наше время охарактеризует в будущем стиль столь же выразительный, как и те стили, которыми мы наиболее охотно любуемся в прошлом». Легкие взаимоотношения в случайно возникшем любовном треугольнике Н., исполнивший в балете мужскую партию, передавал подчеркнуто лишенной всякой эмоциональности «спортивной» пластикой, в которой господствовали ломаные линии, намеренная угловатость и напряженные позы. Он стремился в «Играх» к «синтезу двадцатого века» – тогда едва начавшегося (в программах действие балета было отнесено к 1930). Публика была не готова к восприятию языка будущего и встретила его холодно.

Состоявшаяся через две недели после «Игр» премьера во всех отношениях более сложной «Весны священной» (музыка Стравинского, 1913) вызвала в зале бурю негодования, восхищенные сторонники неистово защищали спектакль. Следуя художественному строю и образам музыки, Н. противопоставил в своих «Картинах языческой Руси» принципам классического балета свою, вполне сложившуюся систему. Его стиль был лишен грациозности и легкости; движения танцовщиков были тяжелыми, неуклюжими, угловатыми, спазматически-неровными; тело словно утратило гибкость; руки то раскинуты в стороны, то прижаты к телу; носки ног обращены внутрь; танец здесь – лишь топот, невысокие прыжки и подскоки с приземлением на две, притом негнущиеся, ноги. Вместе это создавало впечатление мощного тяготения земли, какое не в силах преодолеть участники ритуального действа. «Ничего общего с нашими представлениями об античных, дионисийских оргиях здесь нет и быть не может, – писал Б.Асафьев о балетной музыке Стравинского, с необычайной чуткостью переданной в пластике Н., – это не мчащиеся в вихре танца менады, легкие и гибкие, а грузная, малоподвижная масса, которая не только не стремится оторваться от земли, но жаждет врасти в нее, слиться с ней». Слово «экспрессионизм» не прозвучало тогда в отзывах критиков, хотя много говорилось об особой экспрессии и экспрессивности танца.

Все постановки были выполнены Н. для антрепризы С.Дягилева. Сведения о балетах, поставленных им с собственной труппой, организованной после разрыва с Дягилевым, а также о его последней хореографической работе, «Тиле Уленшпигеле» (1916) на музыку одноименного сочинения Р.Штрауса, осуществленном с дягилевской труппой на гастролях в Нью-Йорке, слишком скудны, чтобы говорить об их направлении и характере. Можно лишь заметить, что в «Тиле» он явно отдавал предпочтение гротеску и буффонаде.

Выступив менее года спустя, в сентябре 1917 в «Петрушке» и «Призраке (видении) розы», Н. покинул сцену в возрасте 26 лет, оставив яркий, неизгладимый след в развитии балетного искусства. Психическое расстройство, вызванное потрясениями личной жизни и усугубленное невзгодами (во время I мировой войны он был интернирован, подвергнут слежке, остался без работы и средств к существованию), сделало невозможным продолжение творчества. Художник интуитивного склада, Н. в своем творчестве хореографа руководствовался не теорией и анализом, а творческими прозрениями, возникающими из постижения музыкальной природы балетного искусства. Его влияние ощутимо в работах хореографов в разных странах мира, придерживающихся эстетики танца модерн, по природе своей эклектичного – в творчестве Б.Кульберг, М.Бежара, Р. ван Данцига и многих других, но также и балетмейстеров, обращающихся к формам танца классического. Главный завет Н. – принцип выразительности, сменивший в качестве организующего начала принцип изобразительности, состав-

лявший основу классического балета вплоть до начала XX в.

Лит.: Grigoriev S.L. The Diagilev Ballet 1909–1929. L., 1953; Buckle R. Nijinsky. L., 1971; Красовская В. Нижинский. Л., 1974.

М.Коренева

НОВАК, ГЕНРИХ (Nowak, Heinrich, 26.01.1890, Вена – 12.08.1955, Цюрих) – австрийский поэт, прозаик, журналист. Сын ремесленника, чеха по происхождению, закончил Академическую гимназию. В Венском университете изучал германскую филологию, там же прослушал курс З.Фрейда «Избранные главы психоанализа».

С ноября 1911 работал в литературной секции «Академического союза музыкантов и литераторов» («Akademischer Verband für Literatur und Musik») – творческого объединения, послужившего основой формирования венского авангарда. В 1913 заведовал в этом союзе литературной частью. Вместе с Л.Ульманом, Э.Бушбеком, Р.Мюллером отвечал за издание нерегулярного литературного листка «Руф».

Яркий представитель австрийского «раннего экспрессионизма», Н. с 1912 регулярно публикует стихи, рассказы, литературно-критические заметки в экспрессионистских литературных журналах – «Акцион»*, «Ди вайсен блэттер»*, «Штурм»* и др. В 1913 в Гейдельбергском издательстве Германа Мейстера выходит сборник его стихов «Скорбное лицо» («Die tragische Gebärde»). С июля 1913 по июнь 1914 Н. возглавляет австрийскую редакцию журнала «Сатурн». В 1917–1918 – редактор авангардистского журнала «Анбрух». Поддерживает дружеские отношения со многими видными представителями австрийского экспрессионизма: О.Кокошкой*, Э.Ангелем, Г.Флеш фон Бруннингеном, Р.Мюллером. В одном из писем издателю Л. фон Фикеру Мюллер уже в 1912 называет Н. «самым искусным» из «нынешних» поэтов, особо отмечая свойственное ему стремление к самоусовершенствованию.

Главными темами лирики Н. в 1910-е становятся безумие (стихотворения «Улица», «Вывеска», «Скорбное лицо ночи» и др.), одиночество («Последний вечер», «Элегия»), эрос, любовь* («For a dancing girl», «Гимн»), война («Гимн», «Война»), страх («Страх», «Последний вечер»), смерть («Вывеска», «Беда»). По его убеждению, мир, в котором любовь – это всегда «сражение крови / и революция нервов», в котором, едва начавшись, «день мертв уже, вот труп его лежит» – безумен и совершенно непригоден для жизни. «Меня не любят Солнце и Земля / и Ад, и Рай выталкивают вон», – восклицает поэт в стихотворении «Элегия». Как и его старший современник Г.Тракль*, Н. уже не может удовлетвориться образным отражением реальности, но стремится по им самим открытым законам творить действительность иную, чтобы выявить как можно полнее скрытые тенденции времени. Его стихи насыщены музыкой, цветом, им присущи парадоксальность метафор, подчеркнутая физиологичность, обилие лозунгов и постулатов.

В своей прозе Н. остается прежде всего поэтом. Его рассказы и драматические зарисовки эмоциональны, полны красок, запахов, ярких образов, богаты символикой. Порой они обладают поистине поэтической цельностью («Ребенок», «Das Kind»), а иногда не только по духу, но и по форме близки свободному стиху («Солнечная лихорадка», «Sonnenseuche»). Тем не менее, именно в прозе в полной мере проявляется глубокий психологизм этого писателя. Наибольшее внимание Н. уделяет исследованию человеческих страстей в их крайних проявлениях. Почти в каждом прозаическом наброске так или иначе затрагивается тема безумия, которое, по его мнению, является порождением ревности, любви, ненависти или страха (см., например, рассказ «Cafard!»), неизбежным спутником нищеты и войны. Автор заставляет своих героев балансировать на тончайшей грани, отделяющей человека от зверя, жизнь от смерти, постоянно находиться в состоянии войны с собой и со всем миром (рассказы «Солнечная лихорадка», «Дьяга», «Djaga»). Существующий мир – безумен, человек в нем рано или поздно сходит с ума, – неважно, по какой причине, – это неизбежно, как ко-

нец любви, как небытие. Безумие же, в свою очередь, порождает новые волны насилия и убийств, новые войны. И вырваться из этого порочного круга невозможно.

Вероятно поэтому, в творчестве Н., как и многих других немецкоязычных поэтов-экспрессионистов (Г.Бенн*, Г.Тракль, Э.Ласкер-Шюлер*), отчетливо слышен мотив ухода от действительности. Наиболее притягательно для поэта «бегство в экзотику»: неистовые и гордые индеанки, прелестные негритянки; гибкие пантеры и ядовитые змеи, прирученные, но все еще способные нанести смертельный удар; непроходимые, полные таинственных опасностей джунгли, загадочные тропические болезни – вот с чем сталкиваются его герои, выбирающие – нередко ценою собственной жизни или рассудка – непосредственную страстность «первобытного мира» в противовес торжеству разума и благам цивилизации.

Завоевав в 1910-е достаточно широкую и заслуженную известность в литературных кругах Австрии и Германии, в 1920-е Н. отошел от чисто литературной деятельности и обратился к журналистике. С 1930 он работал на информационное агентство «Юнайтед пресс», позднее – на «Ассошиэйтед пресс». Незадолго до начала II мировой войны эмигрировал в Швейцарию, где жил до конца жизни, работая журналистом.

Соч.: Die tragische Gebärde. Gedichte. Heidelberg, 1913; Die Sonnenseuche. Wien; Praga; Leipzig, 1920; Die Sonnenseuche. Das gesamte Werk (1912–1920). Wien; Berlin, 1984.

Лит.: Hirnwelten Funken. Literatur des Expressionismus in Wien / Hg. Ernst Fischer und Wilhelm Häfs. Salzburg, 1988; Klettenhammer S. Georg Trakl in Zeitungen und Zeitschriften seiner Zeit: Kontext und Rezepzion. Innsbruck, 1990; Raabe P. Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Stuttgart, 1985.

Е.Соколова

«НОВАЯ ДЕЛОВИТОСТЬ» И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. К середине 1920-х экспрессионизм в Германии и других немецкоязычных странах в значительной мере исчерпал себя. Большинство вчерашних поклонников отвернулись от него в поисках искусства развлекательного, зрелищного; романтико-идеалистическая апелляция к «новому человеку»* и всеобщему «братству»* постепенно уходила в прошлое. Распространение получило понятие «новая деловитость» («Neue Sachlichkeit»; переводится также как «новая вещественность», главным образом применительно к изобразительному искусству и кинематографу, и «новая предметность»; менее удачный вариант перевода – «новая вещность»), которое объединило явления литературы и искусства, пришедшие на смену экспрессионизму и ставшие его демонстративной противоположностью. К наиболее известным писателям этого направления причисляют Э.Кестнера, Х.Кестена, иногда К.Цукмайера, среди художников – М.Бекмана*, Г.Гросса*, О.Дикса*, А.Канольдта. Реакцией на экспрессионистский «крик»* и пафос возмущения стала стилистика лаконичного, сдержанного высказывания («understatement»), холодной констатации. В литературе «новой деловитости» мятущихся героев вытесняют «обыкновенные люди»: политик, спортсмен, деловой человек, рабочий, ищущий свое место в трудных буднях; во всех сферах искусства начинает преобладать изображение актуального жизненного материала. Этот процесс происходит на фоне смены политических фаз в истории Германии, сопровождая переход от трагически-бурного периода I мировой войны, революции, путчей и инфляции к кратковременной эпохе относительной устойчивости. Наступало время иного жизнеощущения, иного образа жизни, в чем-то американизированного, включавшего увлечение техническими новшествами, радио и автомобилем, джазом и шлягером, спортом и чарльстоном, специфической «деловитостью» в моде, интерьере, облике эмансипированной женщины.

Стремление к точности и краткости, трезвым фактам, функциональности составляло едва ли не самую заметную черту литературы и искусства Германии второй половины 1920-х. В литературе «новая деловитость», в отличие от экспрессионизма, более всего присуща прозаическим жанрам, хотя не миновала и драматургию, и поэзию. Для поэзии теперь типична уже не абст-

рактная условность и насыщенность метафорикой, а рационалистическая ясность, соотнесенность с конкретной жизнью, традиционность метрики и строфики. В драматургии и театре яростный монолог сменяется «деловитым» диалогом, заземленным и даже утилитарным, он дополняется информирующими вставками, комментариями в разной форме, демонстрацией фото- и киноматериалов, «зонгами», проясняющими смысл действия, которые нередко несут прямую публицистическую функцию. Собственно, уже на поздней стадии экспрессионизма в творчестве ряда авторов заметен некий «этос ограничения»; многие драматурги вместо экспрессионистских трагедий начинают – в ответ на ожидания зрителя – писать комедии, развлекательные пьесы.

Различия в эстетике экспрессионизма и «новой деловитости» весьма ощутимы при сопоставлении литературы о I мировой войне. Антивоенные романы конца 1920-х представляют собой внешне беспристрастный отчет об эпизодах «окопной жизни», взгляд с определенной дистанции, помогающей раскрывать, при внешнем спокойствии рассказчика, ужас кровавой повседневности – черты, во многом совпадающие со стилистикой американской литературы тех лет. Констатируя факты, авторы передают процесс утраты иллюзий, которыми жили молодые экспрессионисты и их герои. Эти романы оказывают теперь большее воздействие, чем патетический гнев экспрессионистов, еще недавно производивший столь сильное впечатление. Особенностью литературы «новой деловитости» некоторые критики считали ее «мужественность», противопоставляя ее героя «фемининно-чувственному» экспрессионизму с мятежным экзальтированным юношей в центре. Герой «новой деловитости» (по возрасту не старше своих экспрессионистских предшественников) не предается несбыточным надеждам и утопическим мечтаниям, удары судьбы лишь закаляют его, учат понимать реальность и противостоять ей. Он «натренирован, как тело боксера» (К.Пинтус*), язык его лаконичен и неприкрашен. Не случайно одним из популярных жанров тех лет становится репортаж (Э.Э.Киш); но и некоторые романы снабжены подзаголовком «Bericht» («Отчет»), указывающим, что речь идет о документальном повествовании. Подчеркивается, что главное для современного писателя – не «творить» («dichten»), а подмечать и излагать то, что поддается наблюдению. Те же принципы утверждаются в изобразительном искусстве, где точность воспроизведения предметного, «вещного» мира становится концептуальной. В живописи, скульптуре, архитектуре признаки экспрессионизма вытесняются сдержанной лаконичностью, нейтральностью, прагматизмом. Искусство опирается на приметы современной жизни, на функциональную эстетику, воспроизведение реальных форм, прикладную полезность.

«Новая деловитость» стала одним из проявлений культурного и политического кризиса в Германии, в первую очередь кризиса либерализма Веймарской республики. Синтез «духа» и «дела» в очередной раз оказался самообманом. «Новую деловитость» – так же, как и экспрессионизм – уже в самые ближайшие годы ждали разгром и уничтожение, а писателей и художников этих направлений – вынужденная эмиграция, скитания и нередко гибель.

Лит.: Mayer H. Zur deutschen Literatur der Zeit. Reinbek bei Hamburg, 1967; Laqeuer W. Weimar. A Cultural History 1918–1933; Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik / Hg. W.Rothe. Stuttgart, 1974; Kritik in der Zeit. Fortschrittliche deutsche Literaturkritik 1918–1933. Halle-Leipzig, 1983; Фрадкин И. Литература периода относительной стабилизации и экономического кризиса (1923–1933) // История немецкой литературы. Т. 5. М., 1976.

И.Млечина

«НОВЫЙ КЛУБ» («Der neue Club») – первая из организационных групп раннего экспрессионизма во главе с К.Хиллером*. Организационной основой клуба послужило студенческое «Свободное научное объединение», существовавшее при Берлинском университете с 1908. В начале зимнего семестра 1909–1910 на доске объявлений Университета появился призыв, содержащий цитаты из шести поэтов и философов (Ницше, Спиноза, Гёте, Уайльд, Ведекинд*,

Гофмансталь*). Интерпретацию этих цитат и вытекающую из них цель клуба дал Э.Лёвензон в докладе «Декаданс времени и призыв “Нового клуба”» (8 ноября 1909), в котором он изложил теоретическую концепцию «Нового пафоса»* и сформулировал задачи «Н. к.».

Среди первых семи членов клуба были студенты Г.Гейм*, Я. ван Ходдис*, Э.Унгер. Они собирались каждую среду в комнате «Летучей мыши» (казино «Ноллендорф»). Программа заседаний включала в себя как философские проблемы (Ницше, Зиммель, Фрейд), так и новую поэзию (первое из них было посвящено М.Броду*). Так как «Н. к.» декларировал свой элитарный характер и подчеркнуто противопоставлял себя «массе», то на первой стадии он лишал себя возможности широкого воздействия на публику. Только с приходом новых литераторов исчезает его изолированность. В июне 1910 К.Хиллер основал в ателье на Курфюрстендамм «Неопатетическое кабаре» как форму открытых собраний «Н. к.» для «искателей приключений духа». Наименование «кабаре» не случайно: оно отвечает отношению членов «Клуба» к философии как к непосредственному переживанию со всеми виталистическими атрибутами, что вместе с шансонами более подходит к атмосфере кабаре, чем к ученой кафедре или страницам научного журнала. Программы представлены широкой шкалой имен от Канта до Фрейда, включая Ницше, С.Георге, Г.Манна*, Брода*, Бляя*, Альтенберга, Хардекопфа*. Г.Бенна*, Э.Ласкер-Шюлер*, З.Фридлендер [Минона], Э.Бласса*, Х.Э.Якоба и др., читали там свои стихи, движимые желанием сломать барьер между творцом и публикой и выйти из анонимности. «Неопатетическое кабаре» становится официальным органом «Н. к.», его мероприятия отличались эпатажностью и нередко заканчивались шумными скандалами. Пропагандируемый «экстравагантный индивидуализм» и программный витализм сближают экспрессионистов со стилем жизни и мироощущения артистической богемы.

Значительным литературным мероприятием «Н. к.» был вечер памяти Г.Гейма* (3 апреля 1912), после чего клуб начинает утрачивать свою активность. Просуществовав два года, «Н. к.» распался, под предлогом административных разногласий. К.Хиллер вместе с Э.Блассом и А.Вассерманом официально выходят из его состава и организуют литературный конкурирующий клуб «Гну»*. Журнал «Акцион»* сообщает об этом в таких словах: «Наш сотрудник д-р Курт Хиллер сказал, что он выходит из состава “Н. к.”», руководимого им со дня его основания, по причине наскучившего ему бестактного поведения некоторых членов клуба». Из книги К.Хиллера «Мудрость скуки» («Die Weisheit der Langeweile», 1913), в частности, следует, что именно «Н. к.» следует считать местом формирования концепции «активизма»*.

Лит.: Loewenson E. Die Decadence der Zeit und der Aufruf des neuen Club // Anz Th., Stark M. Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1910–1920. Stuttgart, 1982; Hiller K. Die Weisheit der Langeweile. Leipzig, 1913; Habereder J. Kurt Hiller und der literarische Aktivismus. Zur Geistesgeschichte des politischen Dichters im frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M.; Bern, 1981.

Н.Пестова

«НОВЫЙ ПАФОС» («Das neue Pathos», 1913–1914) – журнал, который издавали в Берлине Эренбаум-Дегеле*, Р.Р.Шмидт, П.Цех* и художник Л.Майднер*. В 1913 вышли шесть изысканно иллюстрированных номеров с офортами, гравюрами, литографиями и рисунками; обложка первых двух номеров была оформлена Л.Майднером. В 1914 были выпущены три номера с продолжающейся нумерацией страниц. Все номера (тираж 1913 – 100 экз.; 1914 – 250 экз.) напечатаны на ручном прессе.

«Н. п.» принадлежит к числу наиболее значительных журналов раннего экспрессионизма, его название представляет собой одно из центральных мировоззренческих и эстетических понятий всего движения. В нем отражены воля экспрессионизма к преодолению косности отжившего мира, «порыв»*, поиск выхода из распадающейся и отчужденной действительности. Метафора «новый пафос» складывается из виталистичес-

ких категорий, ориентированных на «философию жизни» Ницше. С.Цвейг опубликовал в первом номере программную статью «Новый пафос», в которой подчеркнул важность «возвращения к исконному, внутреннему контакту между поэтом и слушателем»: «Вновь, как когда-то, лирический поэт явился если не духовным вождем времени, то, во всяком случае, укротителем и возбудителем его страстей, его певцом, глашатаем, вдохновителем, разжигателем святого огня – энергии». С.Цвейг напоминал о «прастихе», который «был исконно патетическим, так как возник из страсти и хотел порождать страсть». К.Хиллер* при открытии «Неопатетического кабаре» (см. «Новый клуб»*) предупреждал, что «новый пафос» не следует путать с «ложным пафосом тех, кто пытается перепевать великого Георге или даже со столь хулимым шиллеровским, с нашим пафосом все это не имеет ничего общего. Новый пафос есть не что иное, как высокая психическая температура».

В журнале публиковались поэзия, проза, отрывки из драматических произведений, литературная критика и теоретические статьи. Авторами были: Х.Эренбаум-Дегеле, Р.Р.Шмидт, П.Цех, Г.Гейм*, О.Лёрке*, Э.Ласкер-Шюлер*, Г.Бенн, Ф.Верфель*, Г.Энгельке, А.Эренштейн*, Э.Бласс*, К.Вессе, Р.Шикеле*, П.Майер, Р.Леонгардт*, К.Пинтус*, В.Газенклевер*. Широко представлено старшее поколение: Р.Демель*, А.Хольц, А.Момберт, Х.Лаутензак, а также переводы П.Цеха из А.Рембо («Пьяный корабль», «Das trunkene Schiff»), Э.Верхарна, А.Фервея. В «Н. п.» впервые появились многие из графических произведений В.Ресслера, Р.Хаусмана, К.Кребса, Я.Штайнгхардта, К.Шмидта-Ротлуфа*, Э.Хеккеля*. Гравюры Л.Майднера «Уолт Уитмен» («Walt Whitman»), «Аллея Пренцлау» («Prenzlauer Allee») (№ 1) вошли в сокровищницу экспрессионистской графики. Журнал прекратил свое существование в 1914 после ухода его издателей на фронт. Во время войны П.Цех издал три ежегодника «Н. п.» (1914/15; 1917/18; 1919).

Лит.: Zweig S. Das neue Pathos // Das Neue Pathos. 1913. № 1. Hiller K. Die Weisheit der Langeweile. Bd. 1. Leipzig, 1913; Loewenson E. Die Decadence der Zeit und der Aufruf des «Neuen Clubs» // Die Schriften des Neuen Clubs: 1908–1914. Hildesheim, 1980–1983; Vollmer H. Nachwort // Hans Ehrenbaum-Degele. Das tausendste Regiment und andere Dichtungen. Vergessene Autoren der Moderne. Bd. 22. 1986.

Н.Пестова

«НОВЫЙ ФРАУЕНЛОБ» («Der neue Frauenlob», 1919) – поэтическая антология раннего экспрессионизма, вышедшая в составе «Поэтических листовок» под № 50 в 1919 после длительного перерыва в публикации серии в связи с I мировой войной. Антология получила название по имени средневекового поэта Генриха Мейсенского (1250/60 – 1318), прозванного Фрауенлоб (в буквальном переводе «хвала женщине», что и объединяет все стихотворения). В предисловии к изданию А.Р.Майер писал: «Когда я закончил редактирование этой маленькой антологии, был конец июля 1914 года. Теперь, в январе 1919 года, когда я сдаю рукопись в печать, мне ясно, что эта “листовка” уже при рождении своем есть нечто историческое. Многих из поэтов нет более среди нас, они не вернулись с войны. [...] Возможно, поколение 1919 года воспевает своих женщин иначе, не так, как это сделала лирическая фаланга 1914 года. Но в их лирике есть нечто общее: художественная революция».

Каждый из тридцати девяти авторов антологии представлен одним стихотворением. При этом многослойность образов, составляющая определенный поэтический канон экспрессионистской поэзии, выражается во включении в любовную лирику далеких от романтических чувств, но типичных для экспрессионизма элементов поэтической революции. Наряду с классическими образцами любовного переживания (М.Герман-Нейссе*), стихами, посвященными женам, возлюбленным, сестрам, другим женщинам, названным поименно (В.Лоц*, П.Майер, В.Г.Хартман, Х.Лейбольдт*, А.Э.Рутра, З.Фридлендер [Минона], Ф.Ведекинд*, В.Газенклевер*, А.Лихтенштейн*, Х.Лаутензак и др.), широко представлены и стихотворения, обращенные анонимно к представительницам свободных и богемных профес-

сий: танцовщицам, актрисам, художницам, писательницам (О.Канель*, Р.Берш, К.Эдшмид*, О.Кржижановский*, Р.Леонгард*, Г.Шибельхут), цветочнице с Потсдамской площади (И.Голль*), проституткам из берлинских гостиниц и с бульвара Клиши (А.Эренштейн*, Г.Керстен). В этих стихах сквозит такая же сердечность и душевность, такая же искренность и нежность, как и в стихах, обращенных к «добропорядочным» реальным или вымышленным женщинам (Г.Шпехт, Р.Шикеле*, А.Вольфенштейн*, Х.Новак, Х. фон Флеш). Антология опровергает расхожее мнение об «отсутствии любовной лирики в экспрессионизме» (П.К.Гизе) и отражает пестрый спектр ее характерных черт. Весьма широко формальное разнообразие стихотворений: сонет и верлибр, длинные и короткие рубленые строки; следование строгим метроритмическим законам и их полное игнорирование; традиционная тематика и типично экспрессионистское смакование откровенно натуралистичных образов; пафос, экстаз и безмерная печаль «неисполнения любви».

Лит.: Meyer A.R. Die maer von der musa expressionistica. Düsseldorf; Kaiserwerth, 1948; Giese P.C. Interpretationshilfen. Lyrik des Expressionismus. Stuttgart; Dresden, 1993.

Н.Пестова

«НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК» – утопическое представление экспрессионизма, связанное с идеями внутреннего обновления и преображения человека, ставшее одним из центральных мотивов экспрессионистского творчества. Создается своего рода миф о человеке «духовном», свободном от пут материальной зависимости и власти денег, идущем к подлинной человечности через протест, мятеж*, разрыв с авторитарным поколением «отцов», способном пройти путь к справедливости, ибо «человек добр» (Л.Франк*).

Нарушенные отношения с окружающим миром, ощущение его глубокой порочности усиливали у многих экспрессионистов стремление воплотить в своем творчестве (и увидеть в реальности) этого преображенного человека, представить духовную сторону процесса обновления. Однако в их художественной интерпретации этот «новый человек» выглядел крайне абстрактно. Образ его, построенный больше на эмфазе и экстатических заклинаниях, чем на реальном жизненном опыте, оказался смутным и безжизненным. Сама идея «нового человека» была неоднородной по своему генезису, восходя как к религиозной, христианской традиции (нередко ощущается стремление придать этому образу сакральный характер), так и к политическим воззрениям современности. Видение «нового человека» менялось, было зыбким, часто обретало взаимоисключающие черты. В нем акцентировалось стремление к справедливости и добру, готовность к самопожертвованию, но утопичность проступала более всего в этой неясности облика. Понятие «нового человека» включало и почти мистический «О, Человек!»* – пафос, и чисто идеологическое начало, связанное с «активизмом»*. Так называемая «драма преображения»* наиболее полно воплощает мечту о «новом человеке», соединяя христианские представления с революционно-политическими. Столь свойственный экспрессионизму «катастрофизм»* был одним из выражений несбывшихся попыток способствовать обновлению мира через идею «нового человека», который должен был стать одновременно и объектом, и субъектом обновления. Вне зависимости от того, считалось ли утверждением «нового человека» завершение его пути к христианскому преображению, или главным аргументом «новизны» служил сам жизненный путь героя, – в любом случае «новый человек» оставался бесплотной тенью. Эта экспрессионистская идея была подхвачена пролетарско-революционным искусством, а позднее – социалистическим реализмом, для которого образ «нового человека» был одним из центральных идейно-эстетических постулатов, непосредственно сказавшихся на трактовке образа «положительного героя».

Разочарование в революциях в Германии и в России привело к отказу большинства экспрессионистов от ряда идей, столь важных для них на прежнем этапе, в том числе к скептической возможности формирования «нового человека». На смену мифу

о «новом человеке» приходил дезиллюзионизм, выливавшийся в творчестве многих авторов в самоиронию, в том числе в пародийное изображение «нового человека».

Лит.: Schneider F.J. Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart. Stuttgart, 1927; Expressionismus als Literatur / Hg. W.Rothe. Bern; München, 1969; Der Expressionismus. Teologische, soziologische und antropologische Aspekte einer Literatur / Hg. W.Rothe. Frankfurt a. M., 1977; Knapp G.P. Die Literatur des deutschen Expressionismus. München, 1979; Hucke K.-H. Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik. Tübingen, 1980; Fortschrittliche deutsche Literaturkritik 1918–1933. Halle; Leipzig, 1983.

И.Млечина

«НÓЙЕ ЮГЕНД» («Neue Jugend») – литературный ежемесячный журнал (Берлин с июля 1916 – по март 1917, запрещен цензурой). Издатель – В.Херцфельде. Чтобы ввести цензуру в заблуждение, В.Херцфельде прибегнул к двойному обману: первая тетрадь журнала была помечена как «№ 7» (в редакционном уведомлении сообщалось, что № 5–6 еще сохранились в нескольких экземплярах и приобрести их можно по особо оговоренным условиям), а в качестве официального издателя на титуле значился не существующий Хайнц Баргер (в редакционных пояснениях к № 7–8 сообщалось, что Баргер отвечает за подготовку «музыкальных разделов» журнала и возглавляет отдел информации). По составу авторов журнал имел отчетливую активистскую направленность, по содержанию в нем преобладали экспрессионистские произведения с антимилитаристскими и антишовинистическими мотивами (насколько это было возможно в условиях военной цензуры). Оппозиционность журнала была заявлена вполне откровенно в объявлении о выходе журнала, в котором приглашались к сотрудничеству «все европейские художники и интеллигенты», кто «наталкивается в обществе на непонимание», кто «свободолюбиво настроен» и кто не чувствует себя «верноподданным». Показательно, № 7 (то есть на самом деле первый) открывался стихотворением Й.Р.Бехера* «К миру» («An den Frieden»), бросаются в глаза также отчетливо интернационалистские акценты в литературно-критических заметках В.Херцфельде о стихотворениях Й.Р.Бехера «К Европе» («An Europa») и «Братание» («Verbrüderung») и в др. рецензиях.

В числе наиболее активных авторов журнала были Т.Дойблер* (стихотворения, проза), Э.Ласкер-Шюлер* (стихотворения, главы из романа «Малик», посвященного Ф.Марку* и группе «Дер блауэ райтер»*, а также ее рисунки к роману), Г.Гросс* (стихотворения, восемь рисунков в разных номерах), В.Херцфельде (стихотворения, рецензии, сообщения), А.Эренштейн* (стихотворение, рассказ). Кроме того, в журнале были опубликованы стихотворения Г.Тракля*, К.Эдшмида*, Р.Гюльзенбека, начинавшего с экспрессионизма, но уже в 1916 вошедшего в группу цюрихских дадаистов.

Последние номера журнала выходили в основанном В.Херцфельде издательстве «Малик»*. Он сыграл заметную роль не только в консолидации активистского крыла экспрессионистов, но и в последующем переходе некоторых из них на позиции пролетарского революционного искусства (Й.Р.Бехер, Г.Гросс, все рисунки и альбомы которого публиковались в издательстве «Малик»; Д.Хартфилд, брат В.Херцфельде, и др.). Херцфельде был не только крупнейшим пропагандистом и издателем социалистической литературы в Германии, но и оригинальным теоретиком социалистического искусства, который обосновал в работе «Общество, художник и коммунизм» («Gesellschaft, Künstler und Kommunismus», Berlin, 1921) необходимость творческой свободы для социалистически ориентированного художника и защищал художественные достижения модернизма (например, в дискуссии об «Улиссе» Д.Джойса на Первом съезде советских писателей в 1934 в Москве и др.).

Соч.: Sulamith. Gedichte. Berlin, 1917; Schutzhaft. Erlebnisse bei den Berliner Ordnungstruppen. Berlin, 1919; Tragigrotesken der Nacht. Träume. Berlin, 1920; Die Kunst ist in Gefahr (zusammen mit Georg Grosz). Berlin, 1925; Zur Sache. Essays. Berlin; Weimar, 1976; Искусство в опасности (совместно с Г.Гроссом). М., 1926; Когда я уезжал из Германии // Встреча на Эбро. Немецкие писатели в борьбе против фашизма (1933–1945). М., 1989.

Лит.: Der Malik-Verlag 1916–1947 / Hg. Jo Hauberg u. a. Kiel, 1986; Hermann F. Malik. Zur Geschichte eines Verlages 1916–1947. Düsseldorf, 1989; Гугнин А. Великий Октябрь и пути развития немецкой марксистской критики в 1910–1930-х годах // Октябрьская революция и новая концепция литературы. К истории марксистской литературной критики европейских социалистических стран. М., 1989.

А.Гугнин

НОЙХА́УС, ВЕРНЕР (Neuhaus, Werner, 01.11.1897, Бургдорф – 21.08.1934, Лютцельфлю) – швейцарский художник и график. Учился живописи у К.Амиета, дебютировал реалистическими пейзажами, вскоре, под влиянием французской живописи, перешел к зарисовкам в духе импрессионизма: «Мост через Сену» («Seinebrücke», рисунок, 1924), «Берег Сены» («Am Seineufer», акварель, 1925). В конце 1924 Н. вместе с находившимися под влиянием Э.Л.Кирхнера* и других членов объединения «Брюкке»* художниками Г.Шерером и А.Мюллером создал в Базеле группу «Красное и синее» («Rot-Blau», 1924–1926), исповедовавшую художественные принципы экспрессионизма. Члены группы отдавали предпочтение социально-критической тематике, отказывались от точного воссоздания анатомических особенностей человеческого тела и пространственных координат, стремились передать движение, порыв*, эмоциональный подъем (правда, не доходящий до «крика»*), в своих крупноформатных композициях тяготели к контрастному столкновению красок. Соревнуясь в уровне и мере экспрессивности, они на пари создавали ксилографические клише. Увлечение искусством резьбы по дереву Н. сохранил и тогда, когда оказался в доме швейцарского писателя-регионалиста Симона Гфеллера, который отвергал новые тенденции в искусстве и культивировал ориентированную на изображение патриархального крестьянского быта литературу на диалекте. Используя экспрессионистскую технику, он создал двенадцать гравюр на дереве к полюбившемуся ему роману А.Фанкхаузера* «Огненные братья» («Die Brüder der Flamme», 1925), однако из-за резких отзывов ближайшего окружения, увидевшего в экспрессионизме чужеродное и болезненное вторжение в здоровую сферу отечественного искусства, гравюры остались невостребованными и были заново открыты только полвека спустя (посвященные памяти Н. выставки в Штеффисбурге (1977), и в базельском Музее искусств, 1979). Женитьба на дочери С.Гфеллера привела к тому, что Н. отошел от формальных экспериментов. Он сблизился с миром крестьян долины реки Эмме и вернулся к реалистической манере письма, но его реализм, сохранивший следы прежнего увлечения, называют «экспрессивным». Для портретов крестьян, ремесленников, детей, созданных в последующие годы, характерны упрощенные формы, ломаные линии рисунка: «Крестьянский мальчик» («Bauernknabe», пастель, 1928), «Сапожник» («Der Schuhmacher», масло, Музей искусств в Берне, 1932). Прижизненные выставки состоялись в базельской художественной галерее в 1924, 1925, 1926; в 1935 посмертно там же прошла выставка, посвященная памяти погибшего в автомобильной катастрофе художника.

Соч.: Neuhaus W. Die Holzschnitte der Gruppe «Rot-Blau». Basel, 1979.

Лит.: Spoerri E. Neuhaus Werner // Künstler-Lexikon der Schweiz, XX. Jahrhundert, Bd. II. Frauenfeld, 1967.

В.Седельник

НО́ЛЬДЕ, ЭМИЛЬ (Nolde, Emil, псевдоним с 1902; настоящее имя Эмиль Хансен, Emil Hansen, 07.08.1867, деревня Нольде в Шлезвиге, Дания – 13.04.1956, местечко Зеебюль в Шлезвиг-Гольштейне, Германия) – датский живописец, график и скульптор, работавший в основном в Германии. Выходец из крестьянской семьи, учился в Школе художественной резьбы по дереву во Фленсбурге (1884–1888), брал эпизодические уроки рисунка и живописи в школе Фр.Фера (Мюнхен, 1898) и у А.Хёльцеля (Дахау, 1899). В 1903–1916 занимался пленерной живописью на острове Альс близ Фленсбурга, много путешествовал. Сблизился с Э.Мунком* и художниками «Брюкке»* (член этого объединения в 1906–1907).

С 1909 работал преимущественно над религиозными полотнами и выставлялся в Берлине, Гамбурге и Эссене. В 1913–1914 совершил длительную поездку на острова Океании (через Россию, Корею, Японию, Китай, Новую Гвинею).

Н. вошел в историю классического экспрессионизма как мастер художественного метода, подчиненного необычному пониманию роли цвета в живописи. Он исходил из ощущения цвета как изначальной мистической категории и превращал его, по существу, в единственное средство трактовки любой темы. В этой исходной позиции Н. был продолжателем опыта английского романтика-живописца начала XIX в. У.Тёрнера. Сходной ориентации придерживался в 1900-е норвежский художник Э.Мунк, однако у Н. цвет обретал все же бóльшую психологическую концентрацию и медитативное звучание. Свое состояние творческого транса во время работы на пленере Н. называл «нерегулируемым произволом»: «Любой цвет заключает в себе душу и делает мою душу возбужденной, счастливой или поверженной [...] Если даже воспринимать краски внешне, обращать их в первую суть произведения – это уже будет поэзия, музыка, религия, а также форма, игра, духовность» (из поздних «Заметок на полях» 1940-х). В использовании цвета Н. расходился даже с лидером «Дер блауэ райтер»* В.Кандинским*, отстаивавшим ту же мысль о духовно-экстатической природе цвета в искусстве, но воплощавшим ее в основном в беспредметной живописи. Для Н. окружающий мир всегда оставался реальностью, прекрасной и мистической одновременно, включенной в неподвластный человеческому сознанию процесс мироздания. Природа человека, как и природа-Вселенная, оказываются при этом единой одушевленной, но внутренне противоречивой субстанцией, и в их таинственной связи и заключается гармония мира («Наше понимание божественного можно сравнить с раздумьем мельчайшего атома о нас – людях [...] Духовность опережает, действительность степенно и тяжеловесно следует за ней» (там же).

Творческая эволюция Н. включала три этапа. Почти до тридцати лет он упорно, но несколько бессистемно пытался учиться профессии живописца, сменив множество школ и частных студий и добиваясь гораздо больших результатов самоучкой. Наметки собственного стиля стали определяться с 1903, когда Н. сосредоточился на пейзажных этюдах в Альсе и стал работать открытым цветом. Именно в те годы живописцы «Брюкке» пришли в восторг от его «цветовых бурь» на одной из выставок в Дрездене и предложили ему стать членом объединения.

На рубеже 1900–1910-х в центре внимания Н. оказался уже исключительно мир человека, трактуемый в аспекте религиозных представлений. С 1908 по 1912 художник исполнил двадцать пять картин, в том числе полотна «Причастие» («Тайная вечеря», «Das Abendmahl») и «Троицын день», «Pfingsten» («Схождение св. Духа», обе 1909) и девятичастный полиптих «Жизнь Христа» («Das Leben Christi», 1911–1912). В истории религиозной живописи XX в. это была первая и по-своему знаменательная попытка нового толкования евангельских тем. Суть новизны заключалась в отказе от традиционной иконографии евангельских персонажей (Н. подчеркивает в их облике и поведении семитские черты), а также в сверхдраматической трактовке избираемых сюжетов (средствами экспрессивной цветописи, в первую очередь). В итоге в самом каноничном жанре искусства оказывались налицо еретический и почвенный контексты, весьма злободневные для немецкого общества в начале XX столетия. Экспонирование «Троицына дня» в Берлине вызвало скандал, исключение Н. из членов Берлинского Сецессиона, распад последнего и образование Нового Сецессиона (1911), более чуткого к поискам молодых художников.

С началом I мировой войны Н. возвратился в Шлезвиг и проработал там почти сорок лет (с 1927 – в собственном домеателье в Зеебюле), занимаясь преимущественно акварельной живописью. Теперь он сосредоточился на пейзажах и на теме внутренней связи природы и человека. Этот тре-

тий период оказался самым зрелым и плодотворным в его творчестве. Натурный этюд возникал как фантастический пейзаж, как панорама грандиозной связи стихий и динамичного дыхания Вселенной. Не менее глубокой становится трактовка другого космоса – человеческой души с ее таинствами превращений, инстинктами и тягой к инфернальному. Большинство подобных работ Н. возникло в период нацизма (серия акварелей «Ненаписанные картины», «Ungemälte Bilder», около 1300 листов, хранятся в Зеебюле). В 1935 Н. был исключен из Прусской Академии искусств и подвергнут систематической травле (в 1937 из музеев Германии было удалено и конфисковано свыше тысячи его работ). После окончания II мировой войны, в конце 1940 – начале 1950-х, Н. был удостоен премий Стефана Лохнера (Кёльн) и Биеннале в Венеции (премия за графику), а также звания кавалера ордена «За заслуги».

Произв.: «В ночном кафе», «Im Nachtcafe», 1911; «Рюмка вина», «Am Weintisch», 1911; «Смерть Марии Египетской», «Der Tod der Maria Egyptica», 1912; «Тропическое солнце», «Tropensonne», 1914; «Море вечером», «Meer am Abend», 1919; «Ночные светлячки», «Nachtgelichter», из серии «Ненаписанные картины», 1938–1945; «Рыжий гаут», «Gaut der Rote», 1939; «Великий садовник», «Der große Gärtner», 1940.

Соч.: Worte am Rand. Aphorismen in Tagebuchform (1939–1948) // Haftmann W. Emil Nolde. Ungemalte Bilder. Köln, 1963; Mein Leben. Köln, 1976 (8. Auflage, 1990).

Лит.: Sauerlandt M. Emil Nolde. München, 1921; Haftmann W. Emil Nolde. Köln, 1958; Hentzen A. Emil Nolde. Das Abendmahl. Stuttgart, 1964; Urban M. Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde. Bd. I–II. London; New York; München, 1987–1990; Мастера искусств об искусстве. Т. 5. Кн. 2. М., 1969; Эмиль Нольде. Полотна, акварели, графика. Л., 1990; Маркин Ю. «Мой прекрасный, мой трагический мир...» // Творчество. 1991. № 2.

Ю.Маркин

НОРВЕЖСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ проявился в творчестве отдельных деятелей литературы и искусства, притом в более смягченных и «осторожных» формах, чем в других скандинавских странах. В наибольшей степени он затронул изобразительное искусство, отчасти – драматургию, нередко в сочетании с другими авангардистскими влияниями. В целом авангардизм в начале XX в. не находил благоприятной питательной почвы в норвежской (и общескандинавской) культуре, имевшей глубокие корни в национальных первоистоках. Движение за национальный суверенитет Норвегии, завершившееся в 1905 разрывом «унии» со Швецией, находило отклик в развитии традиций «национальной романтики», в «проблемной» драматургии Х.Ибсена, в музыкальной культуре, сформированной Э.Григом и его последователями. События I мировой войны почти не отразились на культурном климате Норвегии.

Вопреки этому определенные предэкспрессионистские веяния заявляли о себе уже в 1890-е. В творчестве Э. Мунка* живопись и графика становятся средством выражения внутреннего мира художника через преображенные, деформированные образы действительности, – так стихийно складываются основные содержательные и формальные элементы будущего экспрессионизма, представители которого видели в Мунке одного из своих виднейших предшественников. Некоторые предэкспрессионистские черты можно усмотреть в ранних произведениях К.Гамсуна (романы «Голод», «Sult», 1890, «Мистерии», «Mysterier», 1892, «Пан», «Pan», 1894): подчеркнуто субъективный аспект изображения, деформация реальности, иррационализм. Но в первом десятилетии XX в., когда в Европе экспрессионизм начинает складываться как целостная художественная система, творчество Гамсуна эволюционировало в направлении объективно-реалистического изображения. Отчасти изменилась и живописная манера Мунка, который к тому же не создал у себя на родине школы, и между ним и художниками молодого поколения обозначился творческий разрыв.

В 1910-е в скандинавской художественной критике наименование «экспрессионисты» закрепилось за группой молодых норвежских и шведских художников, которые в 1908–1911 посещали школу-студию А.Ма-

тисса в Париже, что привело к длительной терминологической путанице (см. «Шведский экспрессионизм»*). При этом следует иметь в виду, что не все «ученики Матисса» были верными последователями своего учителя и, наряду с воздействием фовизма, испытывали также иные влияния: Ван Гога*, Гогена, Сезанна, кубистов, Мунка и немецких художников из объединений «Брюкке»* и «Дер блауэ райтер»* – и, таким образом, соприкасались и с собственно экспрессионизмом.

Среди этих норвежских художников Л.Карстен – самый близкий последователь Мунка, воспринявший также впечатления от живописи Ван Гога, Гогена и Сезанна. Карстен добивался в своих картинах повышенной эмоциональности и колористической экспрессии, упрощал формы для выражения дионисийского порыва и опьянения жизнью. В оценке норвежской критики искусство Карстена занимает промежуточное место между импрессионизмом и экспрессионизмом.

Центральное место не только среди «учеников Матисса», но и во всей норвежской художественной жизни первой половины XX в. занимает Х.Сёренсен. Влияние его французского наставника, а также Ван Гога и Сезанна, обогатилось особой выразительностью в изображении и истолковании отношений человека с природой, что сближает его также с Мунком. В одной из его лучших картин, «Черная речка» («Svartbekken», 1909), по-фовистски интенсивные, пылающие краски – голубая, красная, зеленая – и резкие очертания деталей пейзажа усиливают чувство мучительного одиночества человека, чья фигура образует композиционный центр произведения. К сходным мотивам Сёренсен возвращался неоднократно в последующие десятилетия.

На фоне преимущественно французской ориентации норвежских художников современное немецкое искусство оставалось в Норвегии в тени. Проходившие здесь выставки журналов «Брюкке», «Дер блауэ райтер» (1914) и «Штурм»* (1923) встречали крайне отрицательные отзывы в печати и почти не оставили следов в норвежском искусстве. Только в 1932 представительная выставка «Новое немецкое искусство», на которой был широко представлен экспрессионизм, а также «новая деловитость»* («новая вещественность»), открыла перед рядом молодых художников иные перспективы. Острые, угловатые формы и интенсивный цвет живописных произведений К.Шмидт-Ротлуфа* и Л.Кирхнера* произвели сильное впечатление на некоторых художников – участников выставки «11 молодых живописцев» («11 yngre malere») в 1933. Г.Юнге экспрессионизм привлек как возможность преодолеть в живописи литературно-повествовательный подход и передать содержание чисто живописными средствами. Влияние Шмидт-Ротлуфа особенно заметно в картине «Парк в Эссене» («Park i Essen», 1933). Мотив одиночества передан плоскостными, почти абстрактными формами и резко контрастирующими красками – синей, желтой и красной. В русле экспрессионизма начинал также Р.Краугеруд, увлекавшийся наивным стилем П.Клее*, а позднее – лаконично-экспрессивной манерой Ж.Руо*. Плоскостную живопись Краугеруда отличает упрощенность и угловатость в передаче форм, отсутствие деталей («Лесорубы», «Huggere», 1937). С. Винге, пережив краткое увлечение Шмидт-Ротлуфом и Пехштейном*, пришел в 1940-е к более самостоятельной экспрессивно-символической манере, проявившейся в картинах и коллажах, навеянных II мировой войной («Террор», «Terror», 1942).

Норвежская поэзия и проза после I мировой войны и в 1920-е осталась практически не затронутой экспрессионизмом. Можно, правда, отметить, что С.Хул (Хёль) первым среди норвежских писателей «открыл» творчество Ф.Кафки* и написал гротескно-сатирический роман «Стожары» («Syvstjernen», 1924), отмеченный его влиянием, но позже сам признал, что оказался «плохим учеником». Более восприимчивой к экспрессионистским новациям оказалась норвежская драматургия. Р.Фанген, отчасти в юношеском романе «Кризис» («Krise», 1919), и особенно в первых пьесах – семейной драме «Грехопадение» («Syndefald», 1920) и драме идей «Враг» («Fienden», 1922) сбли-

жался с драматургией немецкого экспрессионизма и ранними пьесами шведа П.Лагерквиста*. Драмы Фангена построены на контрастном противопоставлении противоположных жизненных принципов, на своеобразной «дуэли» их носителей; в драме «Враг» это – философ-идеалист и его друг, циник-реалист. Эмоционально-напряженное действие этих пьес рассчитано на строгое, подчеркнуто антинатуралистическое сценическое воплощение и манеру исполнения.

Драматург и театральный деятель С.Бугге, автор исторических и мифологических трагедий и современных бурлескных комедий, и в своих теоретических работах («Идеальный театр», «Det ideelle teater», 1928), и в драматургической и режиссерской практике стремился к преодолению «ибсеновской» традиции, интеллектуализма и психологического анализа. Он обращался к нереалистическим, «чисто» театральным формам, к упрощенным и укрупненным образам-типам, к ярким, бурным сценическим эффектам.

Ни Фанген, ни Бугге не оставили заметного следа в норвежской драме и театре. Сходная судьба постигла и ранние драматургические опыты Н.Грига – «Любовь юноши» («En ung mans kjerlighet») и «Варрава» («Barrabas», оба 1927). В драме «Варрава», написанной за одиннадцать дней под впечатлением от гражданской войны в Китае, куда писатель приехал в качестве газетного корреспондента, Григ воплотил свою главную тему – противопоставление революционного насилия пассивному сопротивлению – в несколько эскизной, обобщенно-символической, экспрессивно-заостренной форме: в решающем выборе между Иисусом и Варравой юный герой склоняется к последнему. В предисловии к пьесе автор подчеркивал обобщенность своего замысла: «Действие может происходить в Китае сегодня, в Индии завтра, в Палестине две тысячи лет тому назад».

Норвежскую композиторскую школу, как и датскую, экспрессионизм почти не затронул. Тем не менее, можно назвать двух композиторов-аутсайдеров, которые отказались от пути, подготовленного Э.Григом и Ю.С.Свенсеном. А.Клевен проявил себя как экспрессионист наиболее всего в симфонической поэме «Сон леса» («Skogens sovn», 1923) и в «Sinfonia libera in due parte» («Свободная симфония в двух частях», 1927), хотя следует отметить, что экспрессионизм в этих произведениях дает о себе знать более в музыкальном языке (атональность), чем в образном строе. Ф.У.Вален нередко характеризуется норвежскими музыковедами как единственный норвежский композитор, приблизившийся к экспрессионизму А.Шёнберга*. Основанием для такой оценки служит сочетание повышенной экспрессии музыкального языка Валена с полным отказом от ладофункциональности и мышлением на чисто линеарной основе. Образность же произведений Валена (равно как и «хрупкость», «кристальность» гармонии, сонорная красочность) скорее наводит на ассоциации с утонченно-импрессионистической музыкой («Пастораль», «Pastorale», 1921; «Кладбище у моря», «Le Cimetière marin», 1933; «Остров молчания», «La Isla de las Calmas», 1934; «Ода одиночеству», «Ode to Solitude», 1939).

Уже в 1960-е отдельные норвежские композиторы, работающие в сфере электронной музыки, например, А.Нурхейм, иногда фигурируют в норвежских источниках как «неоэкспрессионисты», однако правомерность такого термина спорна.

Лит.: Stenstadvold H. Idékamp og stilskifte i norsk malerkunst 1909–1919. Oslo, 1946; Vowles R. Expressionism in Scandinavia // Expressionism as an international literary phenomenon / Ed. by U.Weisstein. Paris; Budapest, 1973; Houm Ph. Norges litteratur fra 1914 til 1950-årene. Oslo, 1976; Werenskiold M. Ekspresjonisme – begrepets opprinnelse og forvandling. Oslo, 1981; Norges malerkunst / Red. K.Berg. Bd. 2: Vårt eget århundre. Oslo, 1993; Grinde N. Norsk musikkhistorie. Oslo, 1993.

А.Мацевич (литература и изобразительное искусство), Н.Мохов (музыка)

НРАВСТВЕННАЯ ИДЕЯ – одна из ключевых проблемных категорий экспрессионизма, характеризующая отношение художника к жизни, обществу, личности. Ее можно описать в ряду таких понятийных

дихотомий, как жертвенность и ответственность, неразумие и разумность, хаос и гармония, герметизм и открытость и т.п. Эта широкая дихотомичность – от теоретических постулатов до художественной формы – была обусловлена исходной эстетико-мировоззренческой двуполюсностью экспрессионизма. Главными – хотя не всегда безысходно амбивалентными – противоположностями были подчас апокалиптичный катастрофизм и не менее драматичное, даже трагичное, ибо неосуществимо-отвлеченное, идеалистичное стремление к гармонии.

Направленность способов гармонизировать мироустройство была, в свою очередь, двоякая: политическая и нравственная. Литературоведение, особенно марксистское, обычно акцентировало антибуржуазную активность многих экспрессионистов, делая упор на их последующем сближении с социал-демократией и коммунистическим движением. Но это лишь одна сторона экспрессионизма. Невозможно обойти молчанием и другую, взаимосвязанную: его обращенность к «душе», предпочтение политическому действию пути нравственного, духовного. Экспрессионизм не был ни «политически бесцельным» (Д.Лукач*), ни «бесцельным» также этически, что не менее существенно для понимания его места в кризисной ситуации начала XX в.

Биполярность яснее видна в целом, в масштабе всего течения. У отдельных же экспрессионистов чаще преобладала та или иная ориентация. Так, в лирике задавших первоначальный тон экспрессионизму, рано умерших Г.Гейма*, Г.Тракля* господствовали тревожные, устрашающие видения и предвидения. Жутковатая гротесковость проглядывает у А.Лихтенштейна*, а у Г.Бенна* – резкая, граничащая с вызывающим цинизмом натуралистичность. Животные страсти, отталкивающее смертоубийство изображали ранний И.Бехер*, Ф. фон Унру*, а К.Шмидт-Ротлуф* на своих картинах 1910-х до безобразия смещенными чертами наделял женские фигуры. В то же время Э.Ласкер-Шюлер*, напротив, склонна к «неземной» сказочности, Э.Штадлер – к экстатичным, гимническим интонациям. Фр.Верфель* известен своей религиозно оттеняемой патетикой, а у В.Газенклевера* или А.Вольфенштейна* появляется своеобразная, мессианская утопичность. Наконец, Ф.Эренштейна* нередко отличает прямая пацифистская риторика, а поэты журналов «Акцион»*, или в Венгрии – «Тетт»* и «Ма»* – зовут к решительному социально-политическому протесту.

Большое влияние на духовную эволюцию многих экспрессионистов оказали внутреннее положение в Германии и Австро-Венгрии: обострение социальных противоречий, милитаристская атмосфера, война 1914–1918, русская, венгерская, баварская революции, внушая то апокалиптические, то ободряющие настроения. Э.Толлер*, например, в дни Советской Баварии 1919 это подлинный трибун, «немецкий Дантон», как его называли, хотя в иные времена в его стихах подлость «правит оргии», вздымается «прилив лжи» и «отчаяние лижет колена». В поисках точек опоры И.Голль* подчас скитался «в лесах ужаса» с «опустелыми гнездами» и «птицами-скелетами». Так что движение к нравственному идеалу бывало иногда то поступательным, то попятным. Так, многие немецкие поэты-экспрессионисты поддались на время заблуждению, будто I мировая война принесет моральное оздоровление, рассеет кошмар постылых будней. Позже недолгий этап симпатий к фашизму пережил Г.Бенн. И сближение в конце 1910-х – начале 1920-х поэтов круга «Акцион» и венгерских «активистов» (Б.Уица*, Ш.Барты*, А.Комьята*, Й.Лендела* и др.), а в Чехословакии – С.К.Неймана с пролеткультами, а потом «соцреализмом» тоже оказалось в итоге заблуждением.

Истоки нравственных идей экспрессионизма протекали в русле общеевропейских поисков разрешения мировоззренческого и социального кризиса, которые обозначились уже на исходе XIX в. Здесь, прежде всего, надо упомянуть сочинения Ф.Ницше, которые оказались созвучны многим экспрессионистам острой, виртуозно провокативной критикой косного буржуазного традиционализма – социального, а равно философско-эстетического. Г.Бенн, Э.Штадлер,

Т.Дойблер* и др. высоко оценивали роль его интеллектуального парадоксализма и языкового артистизма в собственном творческом самораскрепощении, в выработке динамично-напряженного, сеющего тревогу и неудовлетворенность лирического монологизма. Но Ницше экспрессионисты понимали и оценивали по-своему. Почти всем остались чужды крайний индивидуализм, пронизывающий властолюбивую, иррационалистскую виталистичность Ницше, его выспреннее любование противоречиями, которые их, наоборот, терзали. Экспрессионистское развенчание иллюзий, саркастическое, остраняющее, гротескное обнажение дисгармоничности порождало особый, не самодовлеющий ницшеанский («дионисийский») эффект: не столько своего рода оргиастическое упоение, сколько стремление к чему-то более нормальному, человеческому, даже если в самих произведениях и авторской эволюции это не всегда выражалось с очевидностью.

Впрочем, этика экспрессионистов питалась не только влиянием Ницше. Поэтизировавший здоровье, молодость, силу Л.Кашшак*, например, с первых шагов в литературе дарил свое признание Уитмену и отчасти некоторым постулатам футуризма. К романтизму и Просвещению восходят экзотизм и примитивизм экспрессионистов: деревянные скульптуры, негритянские маски Э.Л.Кирхнера*, К.Эйнштейна, экзотизм в творчестве Э.Нольде*, посвященные южным островам стихи Г.Бенна и т.п. Христианскими представлениями, издавна сулившими душевное и жизненное облегчение, опосредован распространенный в лирике Г.Казака*, Э.Штадлера и многих других мотив странствий, который, кроме горестного возвращения к безыдеальной реальности, к разочарованному самому себе, увенчивался и обращением к Богу. Романтическая перемена мест уже не удовлетворяла в этом неприкаянном странничестве. Манящая и при всей видимой биполярности экспрессионизма ведущая, внутренне возвышающая цель – поиски духовного, нравственного прибежища, «дома», а божественное – лишь ее метафорический шифр.

«Бог» экспрессионистов – лишь поэтический перифраз этой искомой перспективы. «Бог» у них тоже «свой», не конфессиональный, как и вся религиозная символика – отнюдь не «божественная». Она не только эстетизируется, но сплошь и рядом гуманизируется. Отвлеченно понятийные обозначения высокой одухотворенности часто сопрягаются со вполне очеловеченными, бытовыми признаками. Если у К.Хайнике* «Бог»– это «первосвет», то у Ф.Верфеля он и «свет», и «милосердие», и «любовь»; у А.Наделя* он – и «факел», и «брат»; а у И.Голля и др. – даже «отец». К нему обращаются не только молитвенно, но словно делясь и прося, а то и осуждая – за безучастность, невмешательство (как А.Эренштейн или В.Райнер). Для экспрессионистов Бог не «умер», как для Ницше. Он жив, существует, хотя лишь как воображаемый, условный, но и обязывающий лирико-философский образ и прообраз всего внутренне возрождающего.

Сообразно с этим возникали другие антропоцентрические, богочеловеческие ассоциации – от пророческих ликов (у О.Ланге, Э.Нольде), прозревающих некое трагическое искупление людской греховности, до мессианского самоуподобления Иисусу Христу, которое подразумевало жертвенное подвижничество. Тяготение к небу вновь и вновь оборачивалось земным притяжением. Предельно, до поэтической и «геометрической» абстрактности обобщенным символам сопутствовала жизнеподобность. В лирике обычными образами высшей цели, чаемого спасения и надежды были солнце, звезды, небеса или горы. В изобразительном искусстве – также простертые руки, полет, вертикаль: башня, собор. У Ц.Кляйна* («Новая птица-феникс», «Der neue Vogel Phönix», 1919), – возносящаяся к солнцу будущего полупарящая юношеская фигура. «Родина наша – там, в вышине», – писал Т.Дойблер в 1916 по поводу «Эйфелевой башни» Э.Делоне. А на гравюре Л.Файнингера* увенчанный сияющей звездой готический храм наречен «Кафедральным собором социализма» («Die Kathedrale des Socialismus», 1919). Вместе с тем, у Л.Кашшака (в поэме о па-

дении Советской Венгрии «Костры поют», «Máglyák énekelnek», 1920) историческим двойником библейского Иисуса (и самого автора) выступает гораздо более конкретное действующее лицо: «бородатый революционер». Подобно этому в пастырской ипостаси у Д.Дерковича* (на «Автопортрете в шапке», «Süveges önarckép») в облике пастуха предстает, в сущности, сам художник («пастух» и «пастырь» в венгерском языке – омонимы). К тому же, он опять-таки с бородой Христа, в свой черед намекающей на его учительную роль.

«Божественное» объединялось с человеческим, понимаемым как нравственное, а нравственное представало как альтруистически деятельное. Именно здесь словно бы маячила необходимая возможность выбраться из плена катастрофического жизнеощущения. Не «Бог», а деятельно отзывчивый человек становился богоравным земным демиургом. «Экспрессионистская поэзия [...] – это вопрос души»; «Экспрессионизм [...] – это отсвет души», – как бы вторили друг другу К.Эдшмид, И.Голль, определяя глубинное содержание экспрессионизма. Оба, как в лирике – Ф.Верфель и др., имели в виду не что-то сугубо личное или заведомо бессильное, «жалобное» (Эдшмид), а нечто субстанциально родовое, общечеловеческое, таящее многообещающие этико-эстетические залоги. Экспрессионистская патетика брала на себя не что иное, как смелость «спасти человеческий образ» (Кл.Голль).

Первое условие этого спасения виделось в единении с «ближними» в широком смысле общей обездоленности и предоставленности себе. С проникновенным участием обращались поэты к таким своим собратьям, к угнетенному «сочеловеку» (В.Райнер). Исполненные жажды взаимности, эти обращения объемлют в экспрессионизме самый широкий лирический спектр, от исповедальных изъявлений любовных и братских чувств до проповеди самоотверженной товарищеской солидарности со всем человечеством без государственных и национальных границ. Всплеск таких коллективистских, интернационалистских чувств экспрессионизм пережил ближе к исходу I мировой войны. Но их утопические, «мессианистские» предвестия (не говоря о политических) обозначились еще раньше.

Явную этическую направленность получили они в стихах и публицистике Л.Кашшака. Полемически не признавая себя последователем ни одного «изма», он уже рано возложил надежды на воссоздание целостного мировосприятия на земного, реального «сочеловека»: человека труда, преимущественно молодого рабочего, и его ответственно мыслящих и чувствующих образованных собратьев. Эта утверждаемая ими «революция духа» (Кашшак), призванная своим примером гармонизировать мир и сознание, уже не равнозначна ни отвлеченному патетическому мессианизму, ни христианско-гуманистическому альтруизму, увлечение которым пережили отдельные экспрессионисты. «Активисты» М.Кахана*, Э.Шинко* к коммунистическим убеждениям пришли от веры во всеблагого Творца (первый) и в толстовское непротивленчество (второй). Ф.Верфель, в конце концов, стал даже католическим поэтом. А Кашшака общая экспрессионистам чуткость к жизненным диссонансам сделала противником любых безвольных иллюзий, союзником социальной ориентации журнала «Акцион». Однако вскоре развела также с догматическим политическим радикализмом. Деспотическим, лжеколлективистским, диктаторским крайностям Кашшак неуклонно противопоставлял практическую, но мирную, внутреннюю перестройку человека. Не растворение в «массе», перешедшее в обязательный набор пролеткультовских канонов, а умудряющая и подымающая до гуманистических высот социально направленная, нравственно созидательная воля; не клишированные агитационные лозунги, а убежденный, драматически выразительный лирический напор: такими оставались устои его эстетики.

Венгерский – особенно «кашшаковский» – «активизм»*, этот своеобразный эстетический парафраз немецкого экспрессионизма, проливает дополнительный свет на эволюцию и нравственные идеи экспрессионизма. В этом свете в отчуждении и утопизме, мессианстве и мятеже, в «амбивалентнос-

ти» и поисках «Бога», «нового человека», вообще – в духовных исканиях экспрессионизма явственней проступает его потенциально направленный на обретение гармонии высокий этический посыл. Это движущее начало экспрессионизма позволяет увереннeй судить о его органической сопричастности подлинно гуманистическому искусству.

Лит.: Edschmid K. Frühe Manifeste. Hamburg, 1957; Thomke H. Hymnische Dichtung im Expressionismus. Bern; München, 1972; Goll Cl. Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse. Berl., 1980; Günter H. Der sozialistische Übermensch. Stuttgart, 1993; Edschmid K. Über den dichterischen Expressionismus // Theorie des Expressionismus. Stuttgart, 1994; Wallas A. Albert Ehrenstein. Mythenzerstörer und Mythenschöpfer. München, 1994; Koczogh Á. Expresszionizmus. Budapest, 1967; Szabolcsi M. Az irodalmi konstruktivizmusról // «Vár egy új világ». Budapest, 1975; Kassák L. Éljünk a mi időnkben. Budapest, 1978; József F. A megszenvedett világnézet írója – Sinkó Ervin; Szántó G. Kahána Mózes messiánisztikus kommunizmusa // «Az időt mi hoztuk magunkkal». Budapest, 1985; Kovács Gy. A «megváltáseszme» a forradalmi avangárd költészetében és festészetében; Illés L. Elbúcsúztató-e a «fausti ideál»? // Mítosz és utópia. Irodalom-és eszmetörténeti tanulmányok. Budapest, 1995; Бердяев Н. Духовный кризис интеллигенции. СПб., 1910; Луначарский А. Религия и социализм. Т. 11. СПб., [1911]; Маслова В. Параметры экспрессивности текста // Человеческий фактор в языке. Языковые факторы экспрессивности. М., 1991; Есаулов И. Жертва и жертвенность в повести М.Горького «Мать» // Вопросы литературы. 1998. Вып. 6; Пестова Н. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Екатеринбург, 1999.

О.Россиянов

О

«О ЧЕЛОВЕК!» («O Mensch!») – патетическая формула, отразившая как антропоцентрическое мировосприятие экспрессионизма, так и его возвышенную стилистику. В стихотворении «К читателю» (1910) Ф.Верфель первым употребил эту формулу в типичном для экспрессионизма контексте: «Я одного хочу – быть родственным тебе, о Человек!». «Человек добр!» – название сборника рассказов Л.Франка* (1916). «Человек в центре!» – озаглавлен манифест Л.Рубинера* (1917), написанный в ключе все той же напряженной образности. Особый смысл это утопическое мировосприятие обрело в годы I мировой войны: у большинства экспрессионистов именно тогда возникли особое сочувствие и сострадание к человеку, жажда «братства», убежденность в том, что, вопреки всему, человек может быть добрым и справедливым.

Сомнения в экспрессионистском человеколюбии выражает Г.Бенн, в язвительных строках которого человек одновременно и «венец творенья», и «свинья». Не только Бенн видел унижение и порожденную им злобу, амбициозность и в то же время ничтожность людей толпы, готовых следовать демагогическим призывам, – это видели и Э.Толлер*, и Г.Кайзер* и многие другие. Для экспрессионистов весьма характерна тема «вождь – масса», имеющая множество разнообразных, порой разнополярных художественных воплощений, вплоть до осознания того, что человек, ставший частью массы, во многом перестает быть человеком.

«О Человек!»-пафос включает как утопическое видение, так и ощущение, что человек выступает как саморазрушитель, ибо забывает о «душе», а душа для многих экспрессионистов стоит на шкале ценностей выше разума. Мотив преклонения перед человеком, его возможностями, вера в христианское воскрешение, понимаемое одновременно как самосовершенствование и суд (нередко суд над человеком вершит у экспрессионистов не всемогущий Бог, а сам человек, что становится символом его нравственного могущества), сочетаются в экспрессионизме с мотивом неискупленной вины и греховности. Рядом с идеей тотального саморазрушения постоянно прорывается

мысль о спасительном коллективном самоочищении. В экспрессионистской литературе и искусстве часто возникает болезненно воспринимаемое авторами отчуждение между «я» и миром. В их пафосном изображении человек не в состоянии преодолеть свою изоляцию; он и жертва действительности, и преобразователь мира.

Противоречивость и многозначность «О Человек!»-риторики проявляется и во взглядах на роль и место человека в современной цивилизации. С одной стороны, подчеркивание идеи всеобщности ведет к тому, что индивидуальная ценность человека нивелируется. Человек как Брат, как часть человечества – чаще всего этот комплекс идей представлен в экстатической стилистике, оставаясь центральной зоной экспрессионистского творчества. С другой, – это стремление расплавиться в «едином человечестве» противостоит столь же распространенной идее самоценности индивида, эгоцентризма как спасения от «термитизма» (Бенн). Слова «братья», «солидарность» в таком контексте выглядят насмешкой; если уж стоит куда-то идти, то лишь к самому себе: «Я ко мне, а ты к тебе». Однако сознательно подчеркиваемый индивидуализм звучит слабой нотой в общем хоре. Если для А.Вольфенштейна* совершенно неприемлема мысль о том, что чувство причастности к массе рождает единение (он убежден в обратном: любовь пробивает свой путь лишь через душу отдельного человека), то, по мнению Л.Рубинера, путь идет от массы и через «преодоление массы» – к общности, изолированный же индивид превращается в эгоиста, навязывающего свою волю другим, в авторитарную личность, препятствующую социальному прогрессу. В любом случае, мотив самопреодоления, «выхода из себя, из своей плоти», часто встречается у разных авторов (Й.Р.Бехер*, Г.Кайзер, В.Газенклевер*, П.Корнфельд*, Л.Рубинер и др.). Из христианского «возвещения» берут свое начало столь тесно связанные с «О Человек!» – пафосом мотивы «любви», «добра», «справедливости», отождествления и слияния «я», «ты», «мы» (см. также «Человек в эстетике экспрессионизма»*).

Лит.: Lammert E. Das expressionistische Verkündigungsdrama. Göttingen, 1970; Hinck W. Das moderne Drama in Deutschland. Göttingen; Zürich, 1973; Metzner J. Persönlichkeitszerstörung und Weltuntergang. Tübingen, 1976; Knapp G.P. Die Literatur des deutschen Expressionismus. München, 1979; Hucke K.-H. Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik. Tübingen, 1980.

И.Млечина

О'НИЛ, ЮДЖИН (O'Neill, Eugene [Gladstone], 16.10.1888, Нью-Йорк – 27.11. 1953, Бостон) – американский драматург, лауреат Нобелевской (1936) и четырех Пулитцеровских премий. Сын актера. Пройдя обучение в католических школах-пансионатах, поступил в Принстонский университет (1906–1907, отчислен за дисциплинарное нарушение). Сменил множество занятий: работал в торговой фирме, кассиром и рекламным агентом в театре (изредка выступая в небольших ролях), газетным репортером, участвовал в экспедиции золотоискателей в Гондурасе, плавал матросом, бродяжничал. В 1914–1915 занимался в семинаре Дж.П.Бэйкера по драматургии в Гарварде и начал писать пьесы, выпустил свой первый сборник «Жажда» («Thirst», 1914). Став приверженцем анархизма, сблизился с левыми кругами, в том числе с Дж.Ридом. До конца 1910-х сотрудничал в изданиях радикального и социалистического направления, сохранив в дальнейшем резко негативное отношение к буржуазному государству и обществу.

Американский театр того времени отталкивал О'Н. ложью и искусственностью, подчинением коммерческим интересам, зависимостью от вкусов невзыскательной публики. В раннем цикле «морских пьес» (1916–1918) отразилось трагическое мироощущение начинающего драматурга. Премьера одной из них, «Курс на восток, в Кардифф» («Bound East for Cardiff»), 28 июля 1916 считается датой рождения самобытной драматургии США. К 1920, когда на Бродвее была поставлена его пьеса «За горизонтом» («Beyond the Horizon»), О'Н. был автором свыше двух десятков одноактных пьес.

В американской критике вплоть до 1960-х господствовала тенденция рассматривать ху-

дожественные поиски О'Н., особенно его эксперименты с театральными формами почти исключительно в рамках экспрессионизма. Сам О'Н., однако, не разделял установок экспрессионизма и упорно отвергал всякую связь с ним. По его мнению, «экспрессионизм отрицает ценность обрисовки характеров [...] Когда зритель видит "Мужчину" или "Женщину" – простые абстракции, – он теряет человеческий контакт, благодаря которому узнает себя в герое пьесы». Отводя ключевую роль категории характера, О'Н. четко обозначил демаркационную линию между экспрессионистским театром и собственными художественными поисками. В то же время он высоко ценил творчество А.Стриндберга*, которого считал предтечей современной драмы, неизменно признавая (в частности, в Нобелевской речи) его сильное воздействие на свое творчество. Несомненные достоинства экспрессионизма он находил «в динамических свойствах [...] пьес. Они лучше выражают кое-что в современной жизни, чем старые пьесы».

«Экспрессионистский» период в творчестве О'Н. был непродолжителен и ограничивался двумя пьесами, написанными в первой половине 1920-х: «Император Джонс» («The Emperor Jones», 1920) и «Косматая обезьяна» («The Hairy Ape», 1922), но они принадлежат к числу наиболее значительных его художественных достижений. В них ярко выражена социальная направленность, в качестве протагонистов выступают изгои общества: бежавший от правосудия негр, объявивший себя императором («Император Джонс»), и кочегар Янк, который мнит себя властелином Вселенной, а прозрев, гибнет в попытке воссоединиться с гармоничным миром природы («Косматая обезьяна»).

В художественной структуре этих пьес отчетливо выражены черты поэтики экспрессионизма: намеренные разрывы действия, смещение временны́х пластов, нарушение хронологической или логической последовательности, «ступенчатость» в изображении эволюции сознания, трактовка пространства как проекции сознания, деформирующего реальность, введение условных фигур – персонификаций отвлеченных понятий, эмоций, состояний и т.д. В «Императоре Джонсе» происходящее в сознании протагониста изображено как «вторая реальность». Планы настоящего и прошлого совмещаются в утратившей цельность психике героя. Прошлое вырисовывается как цепочка замкнутых в себе, вырванных из исторического контекста событий. Погружение в тайники души предстает погружением в глубины исторического времени и одновременно – блужданиями героя в ночном лесу по кругу, возвращающими его к началу пути, где его ждет возмездие. Персонификациями внутреннего состояния героя выступают и бессловесные фигурки, «маленькие страхи», мечущиеся по сцене под звуки там-тама. Выведенная во внешний, зрительный ряд субъективная реальность вытесняет реальность объективную, подменяя ее. В «Косматой обезьяне» особо значима трактовка пространства: нарушение реальных пропорций и объемов, смещение плоскостей и их сочленений, ракурсы, взрывающие «равновесие» сценической площадки (тот же принцип положен в основу пластического решения пьесы «Всем детям Божьим даны крылья», «All God's Chillun Got Wings», 1923). Тотальная деформация пространства призвана передать глубинный разлад как отличительную черту современного мира и человека.

По своей эстетической природе эти пьесы, однако, выходят за рамки экспрессионизма: характер протагониста в основе своей обрисован реалистически; наряду с этим используются и приемы широко понимаемого условного театра, в частности, символистского. Возникающая в итоге синтетическая художественная система не сводима к составляющим ее элементам. Сам О'Н. говорил по поводу «Косматой обезьяны»: «Не думаю, чтобы пьесу в целом можно было втиснуть в один из современных "измов". Кажется, она вбирает в себя весь их диапазон – от предельного натурализма до предельного экспрессионизма». В общем структура пьес указывает на использование экспрессионистских приемов с целью повышения динамики действия и усиления его драматизма.

Отдельные черты экспрессионистской поэтики обнаруживаются и в других пьесах О'Н. 1920-х и начала 1930-х, в целом имеющих иную художественную природу: «Великий Бог Браун» («The Great God Brown», 1925); «Лазарь смеялся» («Lazarus Laughed», 1927); «Динамо» («Dynamo», 1928); «До скончания дней» («Days Without End», 1934).

Активно продолжив в 1920-е эксперименты с драматическими формами современной трагедии, О'Н. вводил в свои пьесы маски, впервые появившиеся в «Косматой обезьяне» («Великий Бог Браун», «Марко-Миллионщик», «Marco Millions», 1925; опубликована в 1927, поставлена в 1928; «Лазарь смеялся»), «поток сознания» («Странная интерлюдия», «Strange Interlude», 1928), раздвоение персонажей («До скончания дней»), образы-символы. В ряде случаев драматург мифологизировал действие, как в «Любви под вязами» («Desire Under the Elms», 1924) или в трилогии «Траур к лицу Электре» («Mourning Becomes Electra», 1931).

В середине 1930-х О'Н. надолго отошел от театра и одновременно начал работу над несколькими драматическими циклами, однако из-за тяжелого недуга не смог осуществить эти замыслы. Незавершенные произведения были им уничтожены. От исторического цикла сохранилась пьеса «Душа поэта» («A Touch of the Poet», 1943, поставлена и опубликована в 1957). Цикл автобиографических пьес представлен «Луной для пасынков судьбы» («A Moon for the Misbegotten», 1943, поставлена в 1947, опубликована в 1952) и «Долгим путешествием в ночь» («Long Day's Journey Into Night», 1940, поставлена и опубликована в 1956). К ним примыкает философская драма-притча «Продавец льда грядет» («The Iceman Cometh», 1939, поставлена и опубликована в 1946), ознаменовавшая возвращение О'Н. в театр и позже признанная, наряду с «Долгим путешествием в ночь», вершиной творчества О'Н. и всей драматургии США. Посмертные постановки этих и других поздних пьес, осуществленные в 1956–1957, во многом определили судьбу творческого наследия «отца американской драмы».

Соч.: Plays. 3 vols. The Library of America. New York, 1998; Пьесы в двух томах. М., 1971; Траур – участь Электры. М., 1975; Пьесы // О'Нил Ю., Уильямс Т. Пьесы. М., 1985; Марко-Миллионщик // Суфлер. 1996. № 1.

Лит.: Broussard L. American Drama. Contemporary Allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams. Norman, 1962; Frenz H. Eugene O'Neill. New York, 1971; Bigsby C.W.E. A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. Vol. I. 1900–1940. Cambridge, London; New York, a.o., 1982; Floyd V. The Plays of Eugene O'Neill. New York, 1985; Conversations with Eugene O'Neill / Ed. by M.W.Estrin. Jackson and L., 1990; The Cambridge Companion to Eugene O'Neill / Ed. by M.Manheim. Cambridge, 1998; Ромм А. Американская драматургия первой половины XX в. Л., 1978; Коренева М. Творчество Юджина О'Нила и пути американской драмы. М., 1990.

М.Коренева

ОРОСКО, ХОСЕ КЛЕМЕНТЕ (Orozco, José Clemente, 23.11.1883, г. Сапотлан Великий, ныне Гусман – 07.09.1949, Мехико) – мексиканский график и живописец-монументалист, сын мелкого предпринимателя, разорившегося и рано умершего. В 1908–1914 учился в вечерней школе рисунка при Академии художеств Сан Карлос (Мехико) под руководством исторического живописца Л.Исагирре. Заметное воздействие на О. оказал недолго преподававший в том же учебном заведении Х.Руэлас, представитель позднего символизма, воспринятого им в Германии. Стиль ранних рисунков О. отмечен влиянием сатирической графики Х.Руэласа. В 1911 О. продолжил обучение в школе пленерной живописи Санта Анита, но господствовавшему там импрессионизму предпочел реалистическую манеру с оттенком сатирического гротеска. Тогда же начал сотрудничать как карикатурист в периодических изданиях, наиболее известным из которых была сатирическая газета «Ихо де Ауисоте» («Hijo de Auhizote», «Сын Ауисоте»). Потеряв в отрочестве кисть левой руки, О. избежал мобилизации в действующую армию. С 1915 – карикатурист газеты «Вангуардиа» («La Vanguardia», «Авангард»), органа армии конституционалистов (противников клерикально-помещичьей диктатуры генерала П.Диаса). Рисунки

этого периода легли в основу графической серии «Мексика в революции» (середина и вторая половина 1920-х), по своему пафосу близкой европейской антивоенной графике времен I мировой войны. Некоторые работы серии по острой выразительности линии близки сатирической графике Г.Гросса*, ударные контрасты черных и белых плоскостей в других листах напоминают о манере Ф.Мазереля*.

В 1916 в Мехико состоялась первая персональная выставка графики О. «Этюды женщин» – цикл натурных зарисовок быта столичного «веселого квартала», в которых эротизм смешан с насмешкой и состраданием. Поэт Х.Х.Таблада в статье, посвященной выставке, назвал художника «мексиканским Гойей».

В 1922 О. приступает к созданию первых монументальных росписей в Национальной подготовительной школе (Препаратории), отмеченных влиянием символизма и экспрессионизма: «Борьба добра и зла» (не сохранилась) и «Христос, разрушающий свой крест» (сохранился фрагмент). В 1923 вступает в Синдикат, объединивший активистски настроенных художников, с 1924 сотрудничает в издаваемой им газете «Мачете» («El Machete»).

От графических листов «Мексика в революции» со сценами насилия и смерти путь ведет к самым близким экспрессионизму по духу и манере исполнения образам монументальной живописи О.: к «Пиру богатых» и «Политической свалке» (Мехико, Препаратория, 1923–1924), к фальшивым фанфарам «Могилы неизвестного солдата» (США, Дартмутский колледж, 1932–1934), к «Демагогам», «Фарисействующим вождям» и «Роботам-убийцам» (Гвадалахара, Приют Кабаньяса, 1938–1939), вплоть до «Апокалиптической блудницы» (Мехико, Церковь Иисуса, 1942–1944) – символа абсолютной продажности властной верхушки общества.

Постоянная тема творчества О. – народ как коллективный герой истории: его трагедия, но и ответственность, а порой и вина. В произведениях 1930–1940-х в его творчестве появляется образ человеческой массы, написанной в динамичной, нервной манере, с похожими на зигзаги молний белыми контурными мазками на темном фоне. Иногда составляющие толпу человеческие фигуры, теряя самостоятельность, сливаются в подобие многоглавого чудовища, вроде уродливого дьявола на фреске Приюта Кабаньяса. Фарисействующим вождям и толпе художник противопоставляет мессий, воплощающих героическую концепцию личности: это «Прометей» (США, Кламонт, Помона-колледж, 1930), «Христос, разрушающий свой крест» (США, Дартмутский колледж, 1932–1934), герой войны за Независимость Мигель Идальго («Идальго», Гвадалахара, Дворец Правительства, 1937), «Человек огня» (Гвадалахара, Приют Кабаньяса, 1938–1939).

Подчеркнуто сторонившийся политики, О., вместе с тем, был убежден, что настоящий латиноамериканский художник в силу особенностей окружающей его действительности всегда будет создавать произведения, исполненные гражданского и даже политического пафоса: «Мы – революционеры, проклятые и мрущие с голоду» («El artista en Nueva York»). Он не сомневался в правильности направления, избранного в первой четверти XX века социально активными художниками Мексики, но не разделял энтузиазма, который привел некоторых его соратников по движению монументалистов в ряды мексиканской коммунистической партии.

Некоторые мексиканские искусствоведы причисляют все творчество О. к экспрессионизму, трактуемому как определенная содержательно-стилистическая константа мирового искусства. В этом ключе его творчество рассматривают Х.Фернандес и Л.Кардоса-и-Арагон, авторы ключевых монографий о художнике, вышедших в Мексике. Такова же точка зрения французских историков современного искусства Р.Конья и Б.Дориваля. Американский искусствовед Б.Майерс полагает, что О. пришел к экспрессионизму около 1930, и с тех пор экспрессионизм стал его главным творческим методом. Советский автор монографии об О. А.Г.Костеневич сопоставляет значение

фольклорного гротеска мексиканского графика Х.Г.Посады для О. со значением старинной германской ксилографии для немецких экспрессионистов.

О. «экспрессионистичнее», чем кто-либо из его коллег по движению, выразил противоречия социальной действительности. Присущее его искусству отстаивание целостной концепции личности в условиях, когда человек оказался перед дилеммой одиночества или растворения в безликой «массовой» стихии, свидетельствует о том, что экспрессионизм оставался важной, но не единственной тенденцией его творчества.

Произв.: Графика: «Свадьба генерала» (тушь, перо, кисть. 1916), «Пустой дом», «Кукарача», «Повешенный» (серия «Мексика в революции», бумага, тушь, перо, кисть. Середина 1920-х); «Паяц» (Офорт. 1944). Монументальная живопись: «Политическая свалка» (Фреска. Мехико, Препаратория, 1923–1924); «Прометей» (Фреска. США; Помона-колледж, Клармонт, 1930); «Идальго», «Политический карнавал», «Парии» (Фрески. Гвадалахара, Дворец Правительства, 1937); Цикл «Конкиста» (Фрески. Гвадалахара, Приют Кабаньяса, 1938–1939).

Соч.: Autobiografía. México, 1970; Автобиография (избранные главы) // Латинская Америка. 1991. № 12.

Лит.: Fernández J. Orozco. Forma e idea. México, 1956; Mayers B. Mexican Painting in Our Time. N.Y., 1956; Cardoza y Aragón. Orozco. México, 1959; Rodríguez A. La pintura mural en la obra de J.C.Orozco. México, 1980; Костеневич А.Г. Ороско. Л., 1969.

Е.Козлова

ОСАНАИ КАОРУ (26.07.1881, Хиросима – 25.12.1928, Токио) – японский поэт, театральный деятель. Родился в семье военного врача, в 1906 окончил Токийский университет. Еще будучи студентом университета, опубликовал первую пятиактную пьесу «Хисэнто-ин» («Невоеннообязанный», 1904), писал стихи, рассказы, повести, критические статьи, но стал популярным как драматург. «Отец синтэки» – современного японского театра и киноискусства Японии. Был горячим поклонником МХАТ, К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко, переводил рассказы и пьесы А.Чехова, М.Горького, исследователь экспрессионистического театра. Автор пьес: «Дайити-но-сэкай» («Первый мир», 1921); одноактной драмы «Мусуко» («Сын», 1922); исторической драмы «Мори Юрэй» (1926). В 1909 совместно со знаменитым актером Кабуки Итикава Садандзи организовал «Дзию Гэкидзё» («Свободный театр»), где поставил пьесу Ибсена «Йон Габриэль Боркман», в 1910 – «На дне» Горького в собственном переводе. «Цель создания нашего театра состоит в стремлении выжить, – говорил О. – Театральное искусство не может существовать в отсутствии силы человеческого духа». Побывав в Москве с конца декабря 1912 по весну 1913, по пути в Европу для изучения современного театра, и во второй раз – осенью 1927, посещал спектакли Художественного театра, встречался с К.С.Станиславским, О.Книппер-Чеховой, В.Мейерхольдом, М.Чеховым. По возвращении в Японию в 1913 заново поставил «На дне», скопировав постановку Московского Художественного театра. В 1924 с целью развития некоммерческого направления в современном театре с помощью своего ученика графа Хидзиката Йоси основал «Цукидзисегэкидзё» («Малый театр Цукидзи»), ставил японские и европейские пьесы, в том числе Чехова, А.Стриндберга*, а также пьесы немецких экспрессионистов: «Языческая невеста» А.Штрамма* (1925), «Люди» В.Газенклевера* (1925). В 1921 при компании «Сётику» организовал Исследовательский киноинститут, где был создан первый в Японии художественный, экспрессионистский фильм «Родзёе-норэйкон» («Душа на дороге», 1921) по мотивам пьесы В.Шмидт-Бонна «Мать проселочная дорога» («Mutter Landstrasse») и пьесы М.Горького «На дне». О. был и исполнителем главной роли. Он также – автор ряда статей об экспрессионизме: «“С утра до ночи” Кайзера» (1922), «О пьесе Газенклевера “Люди”» (1923), «Изучение пьес экспрессионистов» (1925).

Соч.: Осанаи Каору Дзэнсю [Полное собрание сочинений Осанаи Каору]: В 8 т. Токио, 1975; Осанаи Каору Энгэкирон Дзэнсю» [Полное собрание театроведческих сочинений Осанаи Каору]: В 5 т. Токио, 1964–1968.

Лит.: Хорикава Канъити. Осанаи Каору. Токио, 1942; Кубо Са-каэ. Осанаи Каору. Токио, 1947; Мидзусима Харуки. Осанаи Каоруто Цукидзи-сёгэкидзё. Токио, 1954.

Накамото Нобуюки

ОТТЕН, КАРЛ (Otten, Karl, 29.07.1889, Оберкрюхтен под Аахеном – 20.03.1963, Минусио под Локарно, Швейцария) – немецкий писатель, издатель, публицист. Вырос в католической семье. Отец был таможенным чиновником, и семья часто меняла место жительства. Посещал школу в Кёльне, Дортмунде, Бохуме и Аахене. Одним из его школьных товарищей был В.Газенклевер*. Писать начал в двенадцать лет. Первые публикации (социально-критическая лирика и проза) появились в 1910 в основанном Ф.Келлером, другом и одноклассником О., «Аахенском альманахе» («Aachener Almanach»). В том же году, сдав экзамен на аттестат зрелости, О. по совету К.Штернгейма* переселяется в Мюнхен, где изучает социологию, экономику и историю искусства. Здесь же знакомится с Ф.Ведекиндом*, Г.Манном*, Ф.Бляем*, О.Гросом, Э.Мюзамом, оказавшими большое влияние на формирование его взглядов. В 1912 совершает длительные поездки во Францию, Италию, Албанию и Грецию. В 1913 дебютировал пацифистской книгой «Путешествие по Албании: 1912» («Die Reise durch Albanien: 1912»), посвященной освободительной борьбе албанского народа. Продолжает изучать историю искусства в Боннском университете, где знакомится с А.Макке* и М.Эрнстом. В 1913–1914 вместе с Й.Р.Бехером* и Й.Амбергером участвовал в издании мюнхенского экспрессионистского литературного журнала «Ди нойе кунст» («Die neue Kunst», «Новое искусство», основатель Ф.Бахмаир).

В годы I мировой войны О. отказался служить в армии, неоднократно подвергался арестам за антивоенную пропаганду, активно печатался в журнале «Акцион»* Ф.Пфемферта*, с которым его связывала многолетняя дружба. Творчеству О. был посвящен специальный выпуск журнала (1917). Его творчество представлено также на страницах антологии «Сумерки человечества»*. После выхода в свет поэтического сборника «Возведение сердца на трон» («Die Thronerhebung des Herzens», 1918), имевшего ярко выраженный антимилитаристский характер и проникнутого идеями мессианского коммунизма, О. был заключен в крепость г. Кобленца. Эпиграфом к сборнику послужили слова: «Не канет в лету время слез – / Увы, напрасно пролил кровь Христос». В прозаических произведениях (сборник новелл «Прыжок из окна», «Der Sprung aus dem Fenster», 1918) О. развивает характерную для экспрессионизма тему конфликта поколений. Приближающиеся по форме к ритмизированной прозе, новеллы О. написаны в приподнятом, умеренно патетическом стиле, который был призван подчеркнуть животворящую силу женского начала, находящегося в прямом антагонизме с деспотическим авторитаризмом современного общества. После войны переезжает в Вену, где редактирует журнал «Фриде»*, сотрудничает в венской ежедневной газете левой ориентации «Новый день» («Der Neue Tag», «Дер нойе таг»), в журналах «Реттунг»* и в «Новом журнале искусства и поэзии» («Neue Blätter für Künst und Dichtung», «Нойе блеттер фюр кунст унд дихтунг»), участвует в издании общественно-политического журнала «Гегнер» («Der Gegner», «Противник»), прокламировавшего беспощадную борьбу с буржуазным общественным строем.

С 1922 жил в Берлине. Публиковался в демократических изданиях «Ди литерарише вельт» («Die literarische Welt», «Литературный мир»), «Тагебух» («Das Tagebuch», «Дневник»), «Дас блауе хефт» («Das blaue Heft», «Голубая тетрадь»), «Берлинер тагеблат» («Berliner Tageblatt», «Берлинская ежедневная газета») и др. В 1920–1930-е выходят книги О. «Георг Гервег. Что делает Германия?» («Georg Herwegh. Was macht Deutschland?», 1925), «Экзамен на зрелость. Роман молодого человека» («Prüfung zur Reife. Roman eines jungen Menschen», 1928), «Черный Наполеон. Туссен Лувертюр и восстание негров на Сан-Доминго» («Der Schwarze Napoleon. Toussaint Louverture und der Negeraufstand auf San Domingo», 1931),

а также переводы с английского и французского. Активно выступал против угрозы нацизма, приветствовал создание единого антифашистского фронта трудящихся и интеллигенции. В 1933 эмигрировал, через Испанию и Францию, в Англию. В 1936 был лишен немецкого гражданства. В 1937–1941 работал над политико-социологическим исследованием фашизма «Запланированные иллюзии» («Geplante Illusionen», опубликовано в 1942 в Лондоне на английском языке под названием «A Combine of Aggression. Masses, Elite and Dictatorship in Germany», «Синдикат агрессии. Массы, элита и диктатура в Германии»).

В 1944 О. потерял зрение, но не прекращал ни литературно-публицистической, ни общественной деятельности. В 1948 совершил поездку в Швейцарию, итогом которой стала пацифистская повесть для молодежи «Вечный осел» («Der ewige Esel», 1949). В 1950 был избран членом «Научной и литературной академии» в Майнце. В 1957 получил премию имени Альберта Швейцера за роман «Весть» («Die Botschaft», 1957), посвященный движению сопротивления во Франции.

В 1958 поселился в Муральто под Локарно (Швейцария), где продолжал заниматься издательской и публицистической деятельностью. Одним из первых обратился к ретроспективному осмыслению феномена экспрессионизма: выпустил несколько антологий, в том числе: «Предчувствие и прорыв. Экспрессионистская проза» («Ahnung und Aufbruch. Expressionistische Prosa», 1957), «Крик и исповедание. Экспрессионистский театр» («Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater», 1959), «Пустой дом. Проза еврейских поэтов» («Das leere Haus. Prosa jüdischer Dichter», 1959), «Гротескный экспрессионизм» («Expressionismus grotesk», 1961). Антологии содержат произведения всех жанров, снабжены предисловиями, послесловиями, биографическими и библиографическими справками. О. анализирует наиболее характерные проблемы, темы и мотивы экспрессионизма, описывает понятийный спектр экспрессионистского искусства в терминах «человек-поэт», «литература молодых», «мессия», «революция духа», «экспрессионистское поколение», «человеческое братство», «конфликт поколений».

В 1961 О. был избран членом Немецкой академии языка и литературы (Дармштадт). В 1963 незадолго до смерти закончил автобиографический роман «Корни» («Wurzeln»).

Соч.: Lona. Wien, 1920; Der Fall Strauss. Eine kriminalpsychologische Studies. Berlin, 1925; Die Expedition nach San Domingo. Berlin, 1931; Paris 6. Mai 1932. Von Karl Otten und Stephan Fingal. Berlin, 1932; Torquemadas Schatten. Stockholm, 1938; Mechanised Thinking. Westminster, 1946; Der Ölkomplex. Emsdetten, 1958; Herbstgesang. Gesammelte Gedichte. Neuwied; Berlin, 1961; Schofar. Lieder und Legenden jüdischer Dichter / Hg. und eingeleitet v. Karl Otten. Neuwied; Berlin, 1962; Ego und Eros. Meistererzählungen des Expressionismus / Hg. K.Otten. Stuttgart, 1963; Der unbekannte Zivilist. Stuttgart, 1981; Geplante Illusionen. Eine Analyse des Faschismus. Frankfurt a. M., 1989; Publizistik. Eine Auswahl. Aachen, 1989; Die Reise durch Albanien und andere Prosa. Zürich, 1989; Die Reise nach Deutschland / Hg. R.Dove. Bern, 2000.

Лит.: Karl Otten. Werk und Leben. Texte-Berichte-Bibliographie / Hg. Bernhard Zeller und Ellen Otten. Mainz, 1981.

Т.Кудрявцева

П

ПАБСТ, ГЕОРГ ВИЛЬГЕЛЬМ (Pabst, Georg Wilhelm, 27.08.1885, Раудниц, Богемия, в настоящее время Роуднице над Лабой, Чешская Республика – 29.05.1967, Вена) – австрийский режиссер и сценарист, преимущественно немецких фильмов. Сын австрийского железнодорожного служащего, выросший в Вене, П. начал творческую деятельность в 1905. Работал актером и режиссером в драматических театрах, сначала в Швейцарии, Австрии и Германии, с 1910 в США, где начал печататься в газетах социалистичес-

кого направления. По пути в Европу в июне 1914 был интернирован, жил в Бресте (Франция), где осуществил многочисленные театральные постановки. В начале 1919 переезжает в Вену, некоторое время ставит спектакли в пражском Немецком театре, в 1920, отклонив предложение Бургтеатра, становится режиссером авангардистски ориентированной «Нойе винер бюне». Благодаря знакомству с немецким кинорежиссером К.Фрёлихом в 1921 начинает работать в кино, сначала как исполнитель второстепенных ролей и ассистент Фрелиха; в 1922 вместе с ним едет в Берлин и в том же году ставит там свой первый фильм «Сокровище» («Der Schatz»); знакомится с русскими эмигрантами М.Зоркиным, А.Андреевым и В.Соколовым, с которыми впоследствии сотрудничает.

П. остался в истории кино как главный представитель сменившей экспрессионизм «новой деловитости»*. В противоположность экспрессионизму он стремился показать «жизнь такой, какова она есть» (З.Крокаур), хотя экспрессионистские идеи, темы и приемы постоянно дают себя знать в его фильмах. В 1925 по заказу киностудии «Sofar-Film», принадлежавшей русским эмигрантам М.Салкину и Р.Пинесу, он создал получивший широкое международное признание остросоциальный психологический фильм «Безрадостный переулок» («Die freudlose Gasse», в советском прокате «Безрадостная улица») с участием Асты Нильсен, Греты Гарбо, Вернера Крауса, Валески Герта и др., а в 1925–1926 в сотрудничестве с ассистентами Фрейда К.Абрахамом и Г.Заксом снял художественный фильм «Секреты одной души» («Geheimnisse einer Seele»), который получил высокую оценку Эйзенштейна за использование в эпизодах-сновидениях техники Mehrfachüberblendungen – многократно увеличенных наплывов, микширования крупным планом (оператор Гвидо Зеебер, Guido Seeber). Фильм стал примером использования экспрессионистских стилевых элементов в антиэкспрессионистской просветительской функции.

В эти годы П. много и с большим успехом работает. После неудавшейся попытки, инспирированной «Броненосцем Потемкиным» Эйзенштейна, создать фильм о восстании матросов в Киле в 1918 и съемок малозначительной мелодрамы «С любовью не играют» («Mit der Liebe spielt man nicht»), П. (получившему славу «красного Пабста») предоставляется возможность поставить на киностудии УФА фильм «Любовь Жанны Ней» («Die Liebe der Jeanne Ney»), в котором присутствуют косвенные цитаты из советских фильмов и который (что с удовлетворением отметил Луначарский) проникнут симпатиями к стране Советов. И.Эренбург, автор литературного источника, тем не менее протестовал против «мелкобуржуазно-идиллически искаженного» финала фильма. В 1928 П. поставил «Ящик Пандоры» («Die Büchse der Pandora», 1928, в советском прокате – «Лулу») с Луизой Рукс в заглавной роли, затем «Дневник падшей» («Das Tagebuch einer Verlorenen», 1929): психологически-реалистическая эротика этих лент, резко отличающаяся от экспрессионистских инстинктивно-импульсивных фильмов («Triebfilme»), вызывала нападки цензуры. Поставленный совместно с А.Фанком фильм по драме Бергштайгера «Белый ад Пиц Палю» («Die weisse Hölle von Piz Pal», 1929, в советском прокате «Пленники белой горы») включает – в качестве исключения – природу в сферу внимания «новой деловитости», хотя приоритетом этого направления прежде всего являлась разработка темы большого города, что и позволило находившемуся в то время в Берлине А.Рому говорить о «новом психологизме». Антивоенный фильм «Западный фронт 1918» («Westfront 1918», 1930), подвергшийся, так же как и фильм «Солидарность» («Kameradschaft», «La tragoedie de la Mine», 1931) резким нападкам со стороны нацистов, был отмечен «Комитетом Лиги наций за сближение народов посредством киноискусства» («Völkerbund-Komitee für Annäherung der Völker durch den Film»); на Международной выставке в Брюсселе 1958 решением жюри он был включен в число «тридцати лучших фильмов всех времен и народов»). Экранизация «Трехгрошовой оперы» Брехта (в 1933 запрещенной нацистами) вызвала отрицательный отзыв самого

Б.Брехта, который резко выступил против, как ему казалось, легкомысленного снижения политического звучания своей снискавшей успех пьесы (статья «Трехгрошовый процесс. Социологический эксперимент», «Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment», 1931). Вслед за мистико-эротической экранизацией «Атлантиды» Бенуа («L'Atlantide», 1931) в 1932 выходит совместный англо-французский фильм по «Дон Кихоту» («Don Quichotte») Сервантеса с Шаляпиным в главной роли.

Завершив съемки во Франции, П. уже не возвратился в Германию, где к власти пришли нацисты. По заказу парижского филиала немецкой кинокомпании «Тобис-Клангфильм» («Tobis-Klangfilm») он снимает малозначительный фильм «Du haut en bas» («Сверху вниз») с участием Жана Габена и Мишеля Симона. Так же как и его ассистент, Г.Раппапорт, П. отклоняет предложение эмигрировать в СССР, объясняя это тем, что «его миссия – донести до западной публики идеи нового человека средствами буржуазного кино». С октября 1933 П. живет в США. Во время съемок «Современного героя» («A Modern Hero») он испытывает глубокое разочарование в Голливуде, о чем сообщает в открытом письме Ф.Эрмлеру, где с восхищением отзывается о его «альтернативном» фильме «Крестьяне».

В мае 1936 П. возвратился во Францию, где вначале снял приключенческий фильм «Мадмуазель доктор» («Mademoiselle Docteur»), а в 1938 «Драму Шанхая» («Le drame de Shanghai») с участием Валерия Инкиинова (Владимир Инкишинов). Уже заказав билет на пароход, следующий в США, он был во время визита к матери, жившей в австрийской Штирии, застигнут началом войны. Вынужденный остаться в Германии, П. в 1940–1941 снимает в Бабельсберге исторический фильм «Комедианты» («Komedianten») о ранней истории немецкого театра; в 1941 он получил за этот фильм приз в Венеции как «лучший режиссер». В 1942–1943 на пражских киностудиях Баррандов создается исторический фильм «Парацельс» («Paracelsus»), на съемках которого, как пишет чешский режиссер Отокар Вцвра, он имел «уникальную возможность наблюдать за работой режиссера, которого ценил как радикального реалиста, более того, вериста». Но для многих других работа П. в кино Третьего рейха означала акт коллаборационизма, и не случайно, что в послевоенное время он ставит антифашистские фильмы «Процесс» («Der Prozess», 1948), «Последний акт» («Der letzte Akt», 1954–1955) и «Это случилось 20 июля» («Es geschah am 20. Juli»). Заметными событиями эти фильмы не стали, как и многочисленные развлекательные фильмы, поставленные им в то время. С середины 50-х П. вследствие тяжелой болезни уже не мог работать.

Соч.: Открытое письмо Фридриху Эрмлеру // Кино. Ленинград, 23.09.1935.

Лит.: Ефимов Н.Г. В.Пабст. М.; Л., 1936; Луначарский А. Шаляпин в «Дон Кихоте» // Вечерняя Москва. 05.09.1933; Шлегель Г.-Й. Terra incognita: образ России у Георга Вильгельма Пабста // Киноведческие записки. 1997. № 3.

Г.Шлегель

ПАЛАШО́ВСКИЙ, ЭДЕН (Palasovszky Ödön, 05.03.1899, Будапешт – 18.12.1980, Будапешт) – венгерский поэт, драматург, режиссер. Окончил филологический факультет Будапештского университета и театральное училище. С юности сблизился с социал-демократическим и нелегальным коммунистическим движением. Замышлял реформировать театр, сделав его искусством для широких масс, но не агитационно-политическим, а просветительским. Эта программа была намечена в написанном совместно с теоретиком экспрессионизма И.Хевеши* «Манифесте» («Manifesztum», 1921); и в соответствии с ней П. в хортистской Венгрии организовывал рабочие хоры, пантомимические ансамбли, музыкальные и поэтические вечера для интеллигентной и рабочей аудитории (исполнялись обычно – в сопровождении его авторского конферанса – произведения Б.Бартока, А.Шёнберга*, Э.Ади, Ж.Кокто, П.Элюара, Т.Тцары, И.Голля*, У.Уитмена, В.Маяковского*, И.Волькера, Й.Бехера*). Считая новейшие авангардистские течения явлением сугубо кризисным, П., тем не менее, пытался встроить в искус-

ство их выразительные средства от форсированной экспрессивности до сатирического гротеска, сливая при этом поэтическое слово с музыкой, танцем, игрой света (как в поставленной им собственной пьесе в жанре патетической декламационно-хоровой оратории «Дочь Иаира» («Yairus leánya», 1931). Свои экспериментаторские новации П. популяризировал в легальных журналах, в том числе социал-демократических, в редактировавшемся им – «Театр и фильм» («Szinház és Film», 1930–1931), а также в руководимом из подполья коммунистическом – «100%». В 1929 он намеревался поставить в Будапеште драму Э.Толлера* «Разрушители машин», но после генеральной репетиции показ был запрещен. Еще раньше был конфискован стихотворный сборник П. «Реорганизация» («Reorganizacio», 1924) за «подстрекательские» социальные и профанирующие религию мотивы. В сборниках «Пуналуа» («Punalua», 1926), «Кармазин» («Karmazsin», 1927), стремясь к некоему коллективистски цельному мироощущению, он эстетизировал первобытные экстатические ритуалы («Пуналуа» – утопический карнавально праздничный край, свободный от пороков цивилизации). Вызывающе полногласная непосредственность этих и других стихов, которая побуждала позднейших критиков усматривать в П. предшественника битлов, сменяется в 1930-е более спокойной элегически окрашенной пантеистичностью, хотя образные смещения, игра слов, броская условность и версификаторская техника (разностопность, чередование размеров, оригинальная рифмовка) выдают свое авангардное и, в частности, экспрессионистское происхождение. После 1945 П. был некоторое время художественным руководителем «Театра трудящихся» («Dolgozók Szinháza»), но с конца 1940 из-за непрекращающихся обвинений в формализме и декадентстве на два десятилетия замолчал.

Соч.: Opál himnuszok. Budapest, 1977.

Лит.: Marx J. Palasovsky Ödön halálára // Élet és irodalom. 1981. 1. sz.; Tverdota Gy. Palasovsky Ö., Tamkó-Sirató K., Mándy St. A magyar irodalom története 1945–1975. 11/1. k. Budapest. 1986.

О.Россиянов

ПАПА́ЗОВ, ГЕО́РГИ ПАНАЙОТОВ (Папазов, Георги Панайотов; псевдоним: Жорж Папазов. 02.02.1894, Ямбол, Болгария – 23.04.1972, Ванс, Франция) – болгарский живописец, работавший главным образом во Франции. Родился в крестьянской семье. Изучал архитектуру и парковое искусство в Праге, затем живопись в мастерской Г.Гофмана в Мюнхене. Элементы экспрессионизма сильны в его ранних работах, выполненных под воздействием полотен П.Клее*, В.Кандинского* и О.Кокошки* (последнему принадлежит восхищенный отзыв об искусстве П.). В слепом подражании этим мастерам его упрекал Г.Милев* в рецензии на софийскую выставку П. 1919.

В 1924 П. уехал во Францию и уже в 1925 выставился в Салоне Независимых. В Болгарию он больше не вернулся, только в 1935 устроил выставку в Софии. С этого времени П. находился в самой гуще художественной жизни Франции. Совместные проекты связывают его с П.Пикассо, Ж.Браком, Ф.Леже, П.Клее*, Х.Миро, А.Дереном, М.Вламинком*. Его стиль тяготеет к сюрреализму (П. – участник первой выставки сюрреалистов, вместе с Х.Миро, М.Эрнстом, Х.Арпом), затем вбирает элементы абстракции. П. издал по-французски автобиографический роман «Братья Дреновы» (1952), книгу воспоминаний «Паскен... Паскен... это я!» (1932), «Письма к Дерену» (1966) и др. книги.

Соч.: Sur les pas du peintre, suivi de Temoinages et documents. Paris, 1971.

Лит.: Мавродинов Н. Новата българска живопис. София, 1947.

В.Николаенко

ПАУЛИ, ФРИЦ ЭДУАРД (Pauli, Fritz Eduard, 07.05.1891, Берн – 10.09.1968, Кавильяно) – швейцарский график и живописец. Сын банковского служащего. Начал заниматься гравированием вопреки желанию родителей, самостоятельно. Некоторое время учился у А.Вельти, по рекомендации которого затем учился в классе П.Хальма мюнхенской художественной школы (1910–1914); после встречи с А.Вельти картины и гравюры П. выдают влияние неоромантиз-

ма (мягкий лиризм, сказочные мотивы). С началом I мировой войны вернулся в Швейцарию (Берн, Цюрих). В 1927–1931 имел мастерскую в Париже. До 1920 в его творчестве преобладают графические работы (около трехсот офортов), первые из них создавались под влиянием К.Штауффер-Берна. Поиски своей манеры привели, через кратковременное увлечение стилем модерн и символизмом, к экспрессионизму.

Начиная с 1917, в графических и живописных работах П. ощущается тяга к повышенной экспрессивности и фантастическим элементам. Рисунок становится проще, линии спрямляются, содержание насыщается религиозными мотивами («В Гефсиманском саду», «Gethsemane», 1917; «Распятие» I и II, «Kreuzigung I u. II», 1921; «Вознесение», «Auffahrt», 1922). В многочисленных портретах деформация внешнего облика доходит до карикатурности. Характерный пример – портрет поэта-экспрессиониста Макса Пульфера («Bildnis Max Pulver», 1924); вписанная в чрезвычайно узкое пространство фигура поэта выглядит монументальной; особенно выделяется массивная голова, устремленный вдаль взгляд выражает мудрость и уверенность, резкие, ломаные линии гравюры подчеркивают решительность характера поэта. После 1926 на первое место в творчестве П. выходит живопись, графика оттесняется на второй план. Повышенной экспрессивности художник добивается резким столкновением света и тени, а также использованием ярко-красной краски в кричащих сочетаниях с другими цветами. В альпийские ландшафты врываются демонические мотивы, фигуры людей кажутся призрачными, вместо лиц нередко выписаны маски. Нагнетание эмоций приводит к экстатическим видениям, особенно в картинах на религиозные темы. С середины 1930-х П. все чаще обращается к монументальной живописи, выполняя крупные заказы по росписи церквей и других общественных зданий (роспись церкви в Офтрингене, фрески в Бернской ратуше и др.). Известны также иллюстрации П. к произведениям швейцарских писателей, в частности, выполненные в экспрессионистском ключе рисунки к роману Бюрера «Буря над Штифлисом», «Sturm über Stiflis» (1932). Произведения П. неоднократно выставлялись в художественных галереях Берна, Базеля, Цюриха, Мюнхена, Флоренции, Брюсселя и других городов Европы.

Лит.: Schaffner P., Klipstein A. Fritz Pauli. Radierungen. Erlenbach; Zürich, 1926; Grossenbacher A. Fritz Pauli. 12 Zeichnungen. Zürich, 1943; Kasser F., Baeschlin K. Sponagel. Der Graphiker und Maler Fritz Pauli. Zürich, 1946; Kern W. Der Lebenstag. Ein Freskenzyklus im Berner Rathaus von Fritz Pauli. Winterthur, 1959.

В.Седельник

ПЕТРОВИЧ, НАДЕЖДА (Петровић, Надежда, 12.10.1873, Чачак, Сербия – 03.04. 1915, Валево, Югославия) – сербский живописец. Родилась в семье, известной культурно-патриотической деятельностью. Все дети в ней получили прекрасное гуманитарное образование, а брат художницы Растко Петрович* стал видным поэтом экспрессионистской направленности. П. училась в Мюнхене (1898–1902) в мастерской А.Ашбе, где встретилось целое поколение выдающихся восточноевропейских и русских художников рубежа веков: сам Ашбе сотрудничал с И.Грабарем, через его школу прошли В.Кандинский*, М.Добужинский, словенцы И.Грохар и Р.Якопич, сербы М.Милованович, Б. и Р.Вукановичи и др. Позднее П. занималась в мастерской Ю.Экстера. В юности она испытала сильное влияние искусства сецессии; 1910–1912 провела в Париже, где увлеклась фовизмом и Ван Гогом*. Помимо живописи занималась художественной критикой и общественной деятельностью, стремясь к объединению югославянских художников и популяризации современного искусства. С началом балканских войн 1912–1913 П. – страстная патриотка – добровольно ушла в армию санитаркой, в I мировую войну на фронте скончалась от тифа. Ее имя стало в Сербии символом соединения высокой нравственности с неуклонной устремленностью к европейскому прогрессу.

Увлеченно работала в жанрах пейзажа и портрета. Преодолев импрессионизм (П. бы-

ла одним из зачинателей пленеризма в сербской пейзажной живописи), активизировала элементы экспрессионизма, которые в ее творчестве существовали в нерасчлененном единстве с принципами сецессии (тяготение к символу) и фовизма (насыщенный колоризм). Для зрелой стадии ее творчества (после 1910) характерна открытая фактура, контрастный цвет, темпераментный пастозный мазок и экстатическая образность («Автопортрет»; «Цыганка в красной шали»; «Лес»; «Чабан»). Колористическая экспрессивность и драматический витализм полотен П. напоминает творчество Э.Мунка*. Борясь за автономию живописного языка и глубоко усвоив уроки современного искусства, она проложила путь сербской живописи в европейское искусство XX в.; оказала влияние на формирование сербского экспрессионизма межвоенного двадцатилетия.

Лит.: Стевановић М. Надежда Петровић. Београд, 1959; Надежда Петровић. Каталог изложбе. Београд, 1995.

Н.Злыднева

ПЕ́ТРОВИЧ, РА́СТКО (Петровић, Растко, 03.05.1898, Белград, Сербия, – 15.08. 1949, Вашингтон, США) – сербский поэт, прозаик, эссеист. Родился в семье, известной своими патриотическими традициями. В доме частыми гостями были видные деятели культуры: И.Войнович, С.С.Краньчевич, И.Чипико, И.Мештрович* и др. Отец – налоговый инспектор – всю жизнь собирал документы национальной истории и писал капитальный труд «Финансы и учреждения в обновленной Сербии». Одна из сестер П. в 1908 написала письмо Льву Толстому, спрашивая его мнение по поводу аннексии Боснии и Герцеговины; Толстой ответил брошюрой «О присоединении Боснии и Герцеговины к Австрии». Другая сестра в 1910 напечатала сборник патриотических стихотворений. Третья, известная художница Надежда Петрович*, и брат ушли добровольцами на Балканскую войну, затем участвовали в I мировой войне, где и погибли. Сам П. в 1915–1916 был среди беженцев, уходивших вместе с армией во время отступления сербских войск через Албанию. События этих месяцев оказали сильное влияние на его жизнь и творчество.

Как и многие его сверстники, оставшиеся в живых после албанского марша, П. оказался во Франции. В 1916 он окончил среднюю школу в Ницце, поступил в Сорбонну на факультет права. Заинтересовался современным искусством, в артистических кафе познакомился с А.Бретоном, П.Элюаром, Ф.Супо, Ж.Кокто, М.Жакобом, А.Жидом, П.Пикассо, сблизился с писателями, художниками и журналистами, тяготевшими к немецкому журналу «Акцион»*. Его интересовали все новейшие направления, с которыми он чувствовал внутреннее родство. Вместе с тем, с не меньшим жаром он погрузился в изучение сербской национальной старины, мифологии, культуры. Его первая книга – сказочная повесть «Бурлеск господина Перуна, бога грома» («Бурлеска господина Перуна бога грома», 1921) – пронизана языческим, виталистическим мироощущением, атмосферой «блаженной жизни предков», живших в согласии с природой. В основе повести лежала научно обоснованная историческая и этнографическая реконструкция, но подход к архаике в ней граничил с гротеском. Персонажи предстают одержимыми страстью к преображению, исполнены ненасытной чувственности, избытка жизненных сил. Эта сказочная, полнокровная реальность противопоставляется современному состоянию человека – механистической цивилизации, социальному отчуждению, потере цельности и простоты. Книга произвела сильное впечатление на критиков, хотя многим показалась скандальной.

В 1920 П. возвращается в Белград, где сближается с «Группой художников», погружается в литературную жизнь, печатается в журналах «Зенит», «Српски книжевни гласник», «Савременик». Стипендия позволила ему в начале 1921 на короткое время возвратиться в Париж для изучения византологии. В том же году путешествует по Сербии, Македонии, Поморью, Боснии, изучает архитектуру и фресковую живопись в старинных монастырях. В январе 1922 в первом номере журнала «Путеви» печатает

стихотворение «Памятник путям» («Споменик путевима») о неортодоксальном, негритянском, не в меру жизнелюбивом Христе, после чего, под угрозой отлучения от церкви, вынужден публично покаяться. Первый поэтический сборник «Откровения» («Откровена», 1922), книга «упоительной язычески-экстатической, пантеистически-озаренной чувственности, непреодолимой эксцентричности, всеобщего славословия жизни и космической устремленности» (М.Богданович), был встречен насмешками. Только некоторые писатели, в том числе М.Црнянский*, С.Винавер* и И.Секулич, взяли молодого автора под защиту. Стихи П. представляли собой ассоциативный поток сознания, иррациональные видения человека, пытающегося спрятаться от жизни. Он пишет о вечном возвращении к праистокам и тайне рождения; об ужасах повседневного бытия, о войне и «пьянящем запахе гниения». Как говорил сам П., человек – «это восторг и боль материи, которая стала осознавать самое себя». Искусству он придавал, как и многие экспрессионисты, значение магическое, считая, что сам он «создает не великое искусство, а только великий экстаз». Это была поэзия возведенного в абсолют субъективизма, освобожденной чувственности, лихорадочно утрированного, телесного существования. Однако идеал освобождения от «всех связей, всех моралей» оказался безнадежно недостижимым, миф о вечном возвращении пришел в противоречие с декларированием динамики жизни. В незавершенной поэме «Волк» («Вук») П. пытается в детстве цивилизации найти новый универсальный источник «гелиотерапии сознания» («Солнце, только тебе я стремлюсь быть равным, / Знать одну – единственную – вещь, и через нее знать все»).

В 1924 он поступил на дипломатическую службу. В 1927 выпустил роман «С силами немеренными» («Са силама немерливим»). В том же году посещает Париж, где общается с М.Вламинком, П.Пикассо, М.Эрнстом, Ле Корбюзье, Ф.Супо, А.Жидом. Много путешествует, пишет репортажи, путевые заметки, эссе. В 1928 совершает поездку в Африку – землю «героев, мистерий и эпоса», где происходит «непрестанное соприкосновение с невероятной древностью». Пишет о том, что хотел бы здесь жить, «чтобы вернуться к веселью и детству». В его книге «Африка» (1930) подчеркнуты не декоративные элементы народного стиля, но неустаревающие формы мировосприятия, способные найти живой отклик в современных условиях. В 1931 П. выпустил книгу «Люди говорят» («Људи говоре») – по его определению, «роман, новелла, диалогический путевой очерк или поэма»); в 1935 – роман-воспоминание об отступлении сербского войска через Албанию «День шестой» («Дан шести»). В ноябре того же года он уехал в Америку, где жил до конца дней, сначала как сотрудник посольства, с 1945 как эмигрант. Здесь завершил книгу стихов «Когда упало золотое кольцо» («Кад падне бурма златна») и не успел дописать исторический роман на тему итальянского Возрождения.

Трудное для восприятия творчество П. казалось современникам синонимом авангардистского искусства вообще. Вместе с тем, сам он ощущал наибольшее внутреннее родство именно с экспрессионизмом. Его сложные, насыщенные культурологическим материалом произведения, как правило, затрагивали межцивилизационную проблематику (христианство и язычество, «детство цивилизации» и ее западноевропейская «старость», место славянства в современной цивилизации и др.), и каждый раз, когда южнославянский мир вступал в фазу перемен и переживал смену культурных ориентиров, эти произведения вновь актуализировались и вызывали удивление своими яркими и выстраданными «откровениями».

Соч.: Откровења. Поезија – проза. Београд, 1968 [Стихотворения] // Антология сербской поэзии*. М., 2008.

Лит.: Глигорић В. Огледи и студије. Београд, 1963; Винавер С. Чувари света. Нови Сад – Београд, 1965; Ristić M. Prisustva. Beograd, 1966; Petković N. Artikulacija pesme. Sarajevo, 1968; Musabegović J. Rastko Petrović i njegovo djelo. Beograd, 1976; Чановић З. Уметност Растка Петровића.

Приштина, 1985; Popović R. Izabrani čovek ili život Rastka Petrovića. Beograd, 1986; Книжевно дело Растка Петровића. Београд, 1989.

М.Карасева

ПЕХШТЕЙН, МАКС (Pechstein, Max, 31.12.1881, Цвикау – 19.06.1955, Западный Берлин) – немецкий живописец и график. Происходил из мелкобуржуазной среды, учился профессии художника-декоратора (1896–1900), позже в Школе прикладного искусства (1900–1903) и в Академии художеств (1903–1906, мастерская живописца О.Гусмана) в Дрездене. С 1906 – член объединения экспрессионистов «Брюкке»*. С 1908 жил в Берлине, где стал одним из учредителей Нового Сецессиона (1911) и школы живописи «MUIM-Institut» (вместе с Э.Л.Кирхнером*, 1911). В 1912 был исключен из «Брюкке» в связи с активной деятельностью в Новом Сецессионе.

П. вошел в историю немецкого изобразительного искусства как один из ярых апологетов новейших художественных течений в Европе конца 1900-х – начала 1910-х. В частности, в период пребывания в группе «Брюкке» он был единственным сторонником контактов ее членов с художниками французского авангарда (А.Матиссом, Р.Делоне и их окружением). Начало было положено еще в 1907, когда П. почти год жил и работал в Париже, а по возвращении активно включился в подготовку выставки фовистов в галерее Ритера в Дрездене (сентябрь 1908). По всей видимости, он сумел заинтересовать лидера «Брюкке» Э.Л.Кирхнера полотнами живописцев из окружения А.Матисса, во всяком случае как раз с 1908 стали заметными характерные новшества в живописи мастеров «Брюкке». Среди всех членов «Брюкке» П. оставался наиболее близко к французским фовистам, тем более что его объединяло с ними приятие современности и мажорный чувственный темперамент («Искусство – это то, что приносило и приносит мне счастье в жизни. Я хотел бы выразить свою жажду счастливых переживаний; я не хочу, чтобы нам постоянно приходилось жалеть себя»). Достаточно показателен в этом смысле диапазон тем П. – обнаженные модели, портреты, пейзажи, балет, цирк, варьете, экзотические «парадизы» и т.п. Отдавая дань моде, П., единственный из постоянных членов «Брюкке», не удовлетворился изучением образцов примитивного искусства в этнографических музеях и в 1910-е не раз отправлялся в путешествие в тропики.

Экспрессионистская интонация все же сказалась в мироощущении П. в период 1916–1918, когда он, будучи мобилизованным, оказался свидетелем сражений во Франции, а перед тем испытал на себе ужасы японского лагеря интернированных. Новые впечатления отразились в ряде графических циклов, в том числе в серии из восьми офортов «Сражение на Сомме в 1916 году» («Sommerschlacht 1916», 1918). Примечательно, что П. как бытописателю войны для передачи трагических ощущений не потребовалось батальных панорам: выборочные фронтовые эпизоды оказались достаточно убедительными.

Последующее участие П. в деятельности «Ноябрьской группы художников» (1918), одним из основателей которой он был, и в ряде других общественных революционных организаций – «Рабочего Совета по делам искусств», «Лиги прав человека», «Общества друзей новой России» – не нашло заметного отражения в его творчестве. В 1923 он был избран членом Прусской Академии искусств, откуда был исключен в 1933. Прожил двенадцать лет в Померании, будучи объявлен нацистами «выродившимся художником». После окончания II мировой войны П. до конца жизни преподавал в Высшей школе изобразительного искусства в Берлине-Шарлоттенбурге (1945–1955).

Произв.: «Девушка», «Junges Mädchen», 1908; «Обнаженная», «Weiblicher Akt», 1910; «Конская ярмарка в Морицбурге», «Pferdemarkt in Moritzburg», 1910; «Сидящая обнаженная», «Sitzender weiblicher Akt», 1910/1911; «Лето. Среди дюн», «Sommer in den Dünen», 1911; триптих «Палау», «Palau-Tryptichon», 1917; «Возвращение парусных лодок», «Zurückgekehrte Kähne», 1919; Графические серии: «Русский балет», «Russisches Balett», 1912 (гравюра на меди); цикл гравюр, созданных на о. Палау, 1913/1914 (холодная игла).

Соч.: Pechstein M. Erinnerungen. Wiesbaden, 1960.

Лит.: Biermann G. Max Pechstein. Leipzig, 1920 (Junge Kunst, Bd. 1); Fechter P. Das graphische Werk Max Pechsteins. Berlin, 1921; Max Pechstein und der Beginn des Expressionismus / Hg. K.Lemmer. Berlin (West), 1949; Schilling J. Max Pechstein. Katalog. Hamburg, 1989.

Ю.Маркин

ПИК, ОТТО (Pick, Otto, 22.05.1887, Прага – 25.05.1940, Лондон) – чешский писатель, поэт, драматург, переводчик, театральный критик, издатель. Сын мелкого лавочника. После окончания гимназии работал в Праге банковским служащим. Был дружен с В.Хаасом и Ф.Верфелем*, в 1908 вместе с ними участвовал в создании экспрессионистского литературного объединения «Арко». Альтруист по натуре, «самый скромный человек» (В.Хаас), П. был одним из самых активных пропагандистов творчества молодых немецкоязычных пражских писателей, способствовал установлению контактов своих земляков с главными представителями экспрессионистской сцены; в частности, благодаря посредничеству П. и А.Эренштейна* европейскую известность приобрел Ф.Кафка*. Был ведущим рубрики «Новая чешская литература» в пражском журнале «Гердерблеттер»*. Многочисленные рецензии П. на произведения пражан печатались в журналах «Акцион»*, «Бреннер»*, «Руф», «Сатурн» и др. В 1912 в Берлине вышел первый сборник стихов П. «Радостное событие» («Freundliches Erleben»), а в 1913, в Гейдельберге, сборник новелл «Испытание» («Die Probe»). Лирический герой П. – поэт-одиночка, воспринимающий окружающую действительность как зыбкую, холодную, непонятную субстанцию. Желание вырваться за ее пределы, однако, не выливается в активный волевой акт. Поэту чужды языковые эксперименты. Следующие канонам традиционной версификации, его стихи «сотканы из нежных и робких созвучий и исполнены глубокой человечности и детской грусти» (Ф.Верфель).

В 1914 П. был призван в действующую армию. В 1918 демобилизован в звании обер-лейтенанта. Сотрудничал в журналах «Штурм»*, «Ди вайсен блеттер»*, «Фриде»*, «Менш»*, «Флугблат»*, «Анбрух»*. Вместе с Ф.Бляем и Ф.Верфелем организует встречи представителей богемы в венских кафе «Централь» и «Герренхоф». Царившую там атмосферу Верфель впоследствии охарактеризует как «нечто среднее между летаргией и возбуждением». С 1921 по 1938 П. ведет литературный отдел в ежедневной немецкоязычной пражской газете «Прагер прессе» («Prager Presse», «Пражская пресса»), регулярно помещавшей на своих страницах статьи и рецензии, освещавшие достижения чешской литературы и театра. Издательства Швейцарии, Германии и Австрии публикуют на немецком языке в переводе П. произведения чешских писателей (Й.Чапека*, К.Чапека*, Ф.Лангера, Ф.Шрамека, О.Бржезины, В.Дюка и др.). На чешском языке выходят его переводы произведений К.Шпиттелера, Р.М.Рильке, Ф.Верфеля, С.Цвейга и др. Он издает несколько антологий, среди них «Чешские прозаики» («Tschechische Erzähler», 1920), «Немецкие прозаики из Чехословакии» («Deutsche Erzähler aus der Tschechoslowakei», 1922), «Немецкая лирика из Чехословакии» («Deutsche Lyrik aus der Tschechoslowakei», 1931); в Праге выходят сборники его собственных стихов: «Если мы мыслим себя в гуще жизни» («Wenn wir uns mitten im Leben meinen», 1926), «Маленькое счастье» («Das kleine Glück», 1928), «Вознаграждения» («Preisungen», 1937). В 1939 после оккупации Чехословакии нацистами П. эмигрирует в Лондон. Незадолго до смерти становится редактором журнала «Европейская пресса» («European Press»). Часть стихотворений, написанных в эмиграции, вошла в изданный в Лондоне в 1944 сборник «Голоса из Богемии» («Stimmen aus Bohmen»).

Соч.: Peguy Charles: Die Litanei vom schreienden Christus (Übertragen von Otto Pick). München, 1919; Villa Bedlam. Komödie von Hilde Maria Kraus und Otto Pick. Prag, 1928; Spielende Kinder. Erzählungen. Prag, 1929; Um das deutsche Theater in Prag. Prag, 1931.

Лит.: Otto Pick zum 50. Geburtstag // Die Brücke-Most, Sonderdr. №21/4, 1937; Haas W. Otto Pick, ein Blatt des Gedenkens // Stifter-Jahrbuch 3,

1953; Serke J. Pick // Böhmische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene Landschaft. Wien; Hamburg, 1987; Binder H. Mittler zwischen den Kulturen. Zum 100. Geburtstag des Prager Schriftstellers Otto Pick // NZZ, 22.05.1987.

Т.Кудрявцева

ПИ́НТУС, КУРТ (Pintus, Kurt, 29.04. 1886, Эрфурт – 11.07.1975, Марбах-на-Неккаре) – немецкий издатель, критик и эссеист. Изучал историю, философию и литературу в университетах Фрайбурга, Берлина, Женевы и Лейпцига, в 1910 защитил диссертацию об исторических романах Левина Шюккинга. Более десяти лет работал в издательствах Э.Ровольта и К.Вольфа*, одновременно выступая с театральными обзорами и статьями о кино в «Берлинер тагеблатт» («Berliner Tageblatt», «Берлинская ежедневная газета») и «Ахт-ур-абендблатт» («8-Uhr-Abendblatt», «Берлинская вечерняя газета»). Как ценитель нового искусства он общался и дружил со многими экспрессионистами (ближайшими друзьями были Ф.Верфель* и В.Газенклевер*). Вместе они составляли с 1911 руководящий «триумвират» в издательстве «Курт-Вольф-ферлаг»* в Лейпциге, формируя редакционный портфель, вели переписку и переговоры с авторами, привлекая творческую молодежь и обеспечивали рекламу издательских программ в газетах и журналах. Многие публикации экспрессионистов в 1910–1920 осуществлялись при непосредственном участии и поддержке П.

При всей бесспорности высоких оценок места и роли П. в экспрессионистском движении его собственное литературное наследие остается в значительной части неизученным. Он был постоянным сотрудником многих популярных журналов (не только экспрессионистских), в которых печатал свои эссе, обзоры и рецензии, проявляя уникальную информированность в текущей литературной и художественной жизни. Основные из этих изданий: «Ди вайсен блеттер»* («Die weissen Blätter», «Белый журнал», 1913–1921), «Нойе блеттер фюр кунст унд дихтунг» («Neue Blätter für Kunst und Dichtung» («Новый журнал искусства и литературы», 1918–1921), национально ориентированный и весьма популярный культурно-политический журнал с богатыми традициями «Дойче рундшау» («Deutsche Rundschau», «Немецкое обозрение»), культурно-политический еженедельник «Шаубюне» («Die Schaubühne», «Сцена»), выходивший с апреля 1918 под названием «Вельтбюне» («Die Weltbühne», «Мировое сценическое искусство»). В 1919–1921 П. заведовал литературным отделом элитарного художественно-литературного журнала «Гениус» («Genius»), где выдвигал космополитическую программу всечеловеческого братства, не знающего национальных границ». Много печатаясь сам, П. публиковал в «Гениусе» произведения известных писателей того времени, в том числе ведущих экспрессионистов.

По-своему интерпретируя идеи В.Воррингера, П. писал, что эпоха новейшего искусства начинается с осознания художниками «противоположности искусства и действительности», с желания «освободиться от действительности», «побеждая ее и овладевая ею с помощью подвижной и яростной силы духа», порождающего «чувства доброты, радости, дружбы, человечности, вины и ответственности». Абсолютизируя творческую свободу художника, П. в то же время выстраивал жесткую связь между искусством и эмпирической действительностью, не всегда учитывая, что она развивается по собственным законам независимо от искусства. В 1933 нацисты обнаружили «расовую неполноценность» П. и запретили ему заниматься литературным трудом; спасаясь от преследований, он едва успел эмигрировать. В 1933–1966 П. жил в США, в 1941–1947 заведовал театральным отделом Библиотеки Конгресса США в Вашингтоне, в 1947–1961 возглавлял кафедру истории театра в Колумбийском университете.

Значительным вкладом П. в движение экспрессионизма стала составленная им тщательно продуманная поэтическая антология «Сумерки человечества»* («Menschheitsdämmerung», 1919). Хотя ее состав и построение вызывали много споров как в то время, когда она вышла в свет, так и позднее, документирующая и историческая ценность

антологии с точки зрения репрезентации экспрессионизма не просто как литературного, но и как духовного течения в культуре XX в. несомненна и поколеблена временем не была.

П. одним из первых стал заниматься теоретическими проблемами кино, издав уже в 1913 «Книгу о кино» («Das Kinobuch»), куда включил специально для нее написанные киносценарии В.Газенклевера, М.Брода, Л.Рубинера*, А.Эренштейна*, Х.Лаутензака. Как и другие экспрессионисты, П. видел в кино своеобразный «медиум, не обремененный культурными традициями, где можно было использовать грубые и художественно необработанные плакатные средства и обращаться к широчайшим массам, надеясь, что в кино экспрессионистский стиль можно выразить в гораздо более чистом виде, чем в унаследованных жанрах высокой литературы» (Р.Хаман, Й.Херманд). П. подготовил также посмертные издания сочинений Г.Гейма* (1922) и В.Газенклевера (1963).

Соч.: Die Romane Lewin Schuckings, 1911; Versuch eines zukünftigen Dramas // Die Schaubühne. Berlin, 1914; Zur jüngsten Dichtung // Die weissen Blätter. 1915. H. 12; Der Zeitgenosse. Literarische Porträts und Kritiken, 1971.

Лит.: Renschel P. «Menschheitsdämmerung» – Symphonie jüngster Dichtung. Darstellung und Interpretation. Berlin, 1955; Zeller B. Kurt Pintus zum Gedächtnis. Ansprache bei der Trauerfeier in Marbach // Jahrbuch der Marbacher Schillergesellschaft, 19. 1975.

А.Гугнин

ПИРАНДЕЛЛО, ЛУИДЖИ (Pirandello Luigi, 1867, Агридженто – 1936, Рим) – итальянский прозаик и драматург, лауреат Нобелевской премии в области литературы (1934). Учился в Палермо и в Римском университете, завершил филологическое образование в 1891 в Боннском университете, там же преподавал итальянский язык, переводил «Римские элегии» Гете. С 1892 жил в Риме, с 1897 преподавал на магистерском отделении Римского университета. Тесно общался с кружком литераторов-веристов и пробовал свои силы в прозе. Сборник новелл «Любовь без любви», 1894, эссе «Искусство и сознание сегодня», 1893, романы «Отверженная» («L'esclusa», 1891, опубл. в 1901) и особенно «Покойный Маттиа Паскаль» («Il fu Mattia Pascal», 1904) свидетельствовали об отходе от веристской традиции. Современный мир П. воспринимал как хаос трагикомических случайностей, которые жестоко играют человеком, побуждая его к неожиданным, даже абсурдным поступкам, ибо в прихотливой игре внешних и внутренних обстоятельств неожиданно опрокидываются, вывертываются наизнанку и рассыпаются в прах нравственные, социальные, семейные, религиозные и психические опоры личности. На основе такой концепции в творчестве П. складываются тенденции, сближающие его со скандинавскими драматургами конца XIX – начала XX вв., в первую очередь, А.Стриндбергом*, и с немецким экспрессионистским театром, но также свидетельствуют об усвоении некоторых аспектов «русского взгляда» на драму человеческого бытия (через творчество Н.В.Гоголя, Ф.М.Достоевского, А.П.Чехова). Основы эстетики «пиранделлизма» в прозе и в драме сформулированы в трактате «Юморизм» («Dell'umorismo», 1908): художник-«юморист» обязан быть рационалистом и аналитически «разлагать» («вскрывать») целостный образ «в момент его зачатия», делая видимой игру противоположностей в сознании и поступках героев. Примерами «юмористического» разложения образа и проявления в нем аналитического трагикомизма служат Дон Кихот и Петер Шлемиль, предстающие у П. как емкие метафоры неразделимости и динамичной взаимоподмены высокого – низким, жизненно важного – мнимым, разумного и истинного – абсурдным, ложным, смехотворным. Чем неправдоподобнее созданная рассудком художника ситуация, тем очевиднее «юмористическое» раздвоение героев, тем отчетливее трагическая «тень» их комических поступков или, наоборот, комическая «тень» их трагедии.

С 1910 по 1921 П. старался воплотить свою «юмористическую» систему в разных жанрах. Так, роман «Снимается кино...» («Si gira...», 1914–1915) написан от лица кино-

оператора, для которого в объективе кинокамеры безумная жизнь кинобогемы и фальшивые сюжеты снимаемых фильмов смешиваются в одно изменчивое фантасмагорическое целое, где правда и игра, лица и маски неразличимы. П. опубликовал также несколько сборников новелл и восемнадцать комедий, сюжеты которых часто повторяют его новеллы («Лиола», «Колпак с бубенчиками», «Кувшин», «Все к лучшему», «Подумай, Джакомино!», «Сицилийские лимоны» и др.). Веристское правдоподобие в изображении колоритной среды в новеллах и особенно в комедиях сочетается с невероятными поворотами сюжета, которые позволяют увидеть в поведении героев абсурдную, на первый взгляд, логику, оправданную, однако, их глубоко личными переживаниями, которые внезапно вырвались из-под привычной для всех «формы» (маски). Абсурд, парадокс и ирония становятся у П. основными средствами экспрессивного аналитического «вскрытия» образа.

Своим театральным произведениям П. дал общее заглавие «Голые маски» («Maschere nude»). В 1920-е созданы его самые известные «странные» пьесы: «Шесть персонажей в поисках автора» («Sei personaggi in cerca d'autore», 1921), «Генрих IV» («Enrico IV», 1922), «Жизнь, которую я тебе дала» («La vita che ti diedi», 1923), «Каждый по-своему» («Ciascuno a suo modo», 1924), «Обнаженные одеваются» («Vestire gli ignudi», 1924), «Сегодня мы импровизируем» («Questa sera si recita a soggetto», 1928). В одних с определенным рациональным усилием, в других – более органично персонажи переходят грань между реальностью и вымыслом, абсурдной рассудочной логикой и «человеческим пространством», в котором логике нет места, а есть выстраданная, наболевшая жизненная правда униженного человека, вынужденного в одиночку биться с химерами собственного и чужого сознания, выбираться из плена фальшивой морали и избитых истин. «Странные» пьесы П. – это торжество на итальянской сцене нового, интеллектуального театра, в котором философский парадокс синтезирует трагичность попыток человека сохранить равновесие в момент, когда ему удается нащупать ускользавшую от него «суть» происходящего. В лучших пьесах П. этот парадокс не декларируется, а непосредственно вытекает из жизни, проигранной (читай: «прожитой») актерами перед зрителем.

«Разложение образа» в ряде «странных» пьес П. сопровождалось «разложением» самой театральной формы: благодаря приему «театра в театре» зрительское восприятие раздваивалось между сценой-жизнью и сценой-игрой, что многократно усиливало впечатление экзистенциального хаоса и призрачности границ между реальностью и вымыслом (лицом и маской, правдой и химерой, жизнью и искусством). Прием «театра в театре» дополняли эффекты травестирования, звука, света, «оживления» портрета, использование масок и разработка мотива актера-марионетки в руках кукловода-режиссера; в основную интригу вклинивались импровизированные, как в комедии дель арте, интермедии с самостоятельными сюжетами. Стремясь усилить впечатление зыбкости смысла и химеричности происходящего в пьесе, П. использовал и детеатрализующие приемы, откровенно разрушающие сценическую иллюзию: в уста играющих на сцене вкладывались невнятные реплики «по другому поводу», смешивающие разные временные пласты, или большие, четко сконструированные монологи-силлогизмы, которые декламируются «остраненно» и адресованы непосредственно зрителю; в действие вступали не объявленные заранее персонажи; наконец, и сам автор вторгался в развитие действия с пространными ремарками или ироничными репликами. В пьесе «Шесть персонажей...» персонажи-маски являются на сцену с улицы и туда же уходят, словно сливаясь с массой реальных зрителей. Театр и жизнь в пьесах П. в равной мере эфемерны и подлинны: дополняя и подменяя друг друга, они срастаются в одно целое, «удваивая» трагедию героев. Для реализации своих исканий П. открывает в 1925 в Риме Художественный Театр, и там играет сильная труппа во главе с лучшими актерами Италии (Мартой Абба, Руджеро Руджери).

Поддавшись социальной демагогии Муссолини, П. еще в 1922 вступил в фашистскую партию, но активным пособником идеологии не стал: его художническая позиция неуклонно тяготела к «неучастию», к «уходу» от реальности в мир сугубо духовный. Об этом свидетельствует лучший роман П. – «Кто-то, никто, сто тысяч» (1926); в его прозе это произведение стоит ближе всего к экспрессионистической поэтике. Картина распада личности героя, пораженного шизофренией, на множество автономных друг от друга, непредсказуемо действующих «я» предстает как юмористический – и трагический одновременно – образ распавшейся реальности, которая существует лишь в мешанине несвязных мыслей, впечатлений, в псевдологической конкретности игр больного ума. В пьесах-аллегориях последних лет «Новая колония» (1928), «Лазарь» (1929), «Горные великаны» (неокончена, издана в 1936) автор «уводит» потерявших собственное лицо героев либо в мир христианских идеалов («Новая колония», «Лазарь»), либо в мир фантазии, рождаемой искусством («Горные великаны»). Но этот мир искусства, населенный масками, привидениями, марионетками, сказочными персонажами, оказывается не только волшебной иллюзией, но и выходом к грубой и жестокой реальности, от столкновения с которой люди искусства по-настоящему погибают. Пьесы П. ставились в разных театрах, по ним снимались фильмы («Такая, как ты хочешь» с Г.Гарбо в главной роли). В 1929 П. был избран в Академию Италии, в 1934 ему присуждена Нобелевская премия за новаторство в области драматургии.

Соч.: Tutte le opere. Vol. 1–6. Milano, 1956–1960; Пьесы. М., 1960; Избранная проза в двух томах. Л., 1983; Избранные произведения. М., 1994.

Лит.: Barbina A. Bibliografia della critica pirandelliana 1889–1961. Firenze, 1967; Donati C. Bibliografia della critica pirandelliana 1962–1981. Firenze, 1986; Donati C. Il sogno e la ragione: saggi pirandelliani. Napoli, 1993; Бушуева С.К. Полвека итальянского театра. 1880–1930. Л., 1978; Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979; История итальянской литературы XIX–XX веков. М., 1990.

Е.Сапрыкина

ПИСКА́ТОР, ЭРВИН (Piscator, Erwin, 17.12.1893, Ульм – 30.03.1966, Штарнберг) – немецкий режиссер и театральный деятель. Родился в пасторской семье. В 1914 был практикантом в Мюнхенском придворном театре; изучал германскую филологию, историю и философию. С экспрессионизмом и дадаизмом П. сблизил дух протеста, бунт против устоев общества и классического искусства. Свою позитивную программу режиссер начал осуществлять в Кёнигсберге, где в 1919–1920 создал театр «Трибунал» («Das Tribunal») по аналогии с берлинским театром экспрессионистов «Трибюне». Здесь он ставил пьесы драматургов, высоко почитаемых экспрессионистами: А.Стриндберга*, Ф.Ведекинда*, К.Штернгейма*.

Тем не менее, он утверждал, что экспрессионистская школа не стала для него определяющей, поскольку он намеревался основать новый театр политической направленности с радикальной программой: «Пролетарская культура и агитация, основанная целиком на пролетарских принципах». Эта программа получила развитие в «Пролетарском театре» («Das proletarische Theater»), организованном им по возвращении в Берлин (1920–1921), где спектакли шли полулегально в залах рабочих собраний. Наиболее известная постановка П. этого периода – «День России» (1920) – была посвящена идее единения со страной победившего пролетариата; пьесу написал он сам совместно с другими участниками труппы. Эта агитка при всей своей упрощенной плакатности обозначила две важнейших особенности творчества П.: беспредельную веру в миссионерскую роль пролетариата и декларативную любовь к пролетарской России.

В 1923–1924 П. руководил Центральным театром (вместе с Х.Рефишем), где поставил «Мещан» М.Горького (1923), «Настанет время» Р.Роллана (1923), «Власть тьмы» Л.Толстого (1924). В 1924–1927 был режиссером театра «Фольксбюне» («На дне» М.Горького, «Гроза над Готландом» Э.Велька и др.); в 1927 организовал свой театр в Берлине (закрыт в 1928, вновь открыт в

1929). В Театре П. (с 1930 в «Лессинг-театре» и «Вальнер-театре») ему удалось полностью реализовать свою программу политического театра, осуществляя, по его словам, «попытку переделать драматургическую продукцию на социально-революционный лад». Для этого он избирал различные пути – от актуализации классических пьес (Л.Толстого, Ф.Шиллера) до составления политических обозрений. Характерным примером вольного обращения с материалом стала переработка пьесы А.Толстого и П.Щеголева «Заговор императрицы», в которую П. ввел тридцать девять новых персонажей и добавил девятнадцать сцен; спектакль под названием «Распутин, Романовы, войны и народ, восставший против них» (1927) пользовался большой известностью, его восхваляли в коммунистической прессе и нещадно критиковали в буржуазной.

Вместе с тем, П. остро не хватало современных пьес, которые подходили бы для его политического театра. Экспрессионизм он считал искусством, возникшим как реакция на войну. Не отрицая его революционности, он называл его «революцией индивидуализма». В экспрессионистской драме (наиболее характерным примером он считал «Преображение» Э.Толлера*) ему виделась лиричность, смирение, требование любви к ближнему. Разумеется, понятый таким образом внутренний смысл этой драмы был ему категорически чужд. По признанию самого П., его «режиссерская система возникла из-за нехватки драматургической продукции». Под системой он, в частности, имел в виду разработанный им технический аппарат сцены, в котором были творчески использованы многие приемы, открытые режиссерами экспрессионистского театра: введение фотомонтажа, киноматериалов, движущихся дорожек, лестниц, проекций и т.п. («Apparatbuhne»). Подобная трактовка сценического пространства сближает П. с В.Мейерхольдом, хотя он сам категорически это отрицал, опасаясь упреков в подражательности.

С экспрессионизмом в ранний период творчества П. был связан значительно теснее, чем ему самому представлялось. Отрицая «абстрактную действительность» экспрессионистов, он всего лишь подменял Человека «вообще» – пролетариатом «вообще», то есть одну утопическую идею другой утопической идеей, а не идею жизненной реальностью. От пискаторовских образов-символов (немецкий рабочий, советский красноармеец, «пролетарии всех стран», объединяющиеся прямо на сцене и т.п.) было очень далеко до анализа и перестройки социальных механизмов средствами искусства, к чему он стремился в теории. Даже стремление к подчеркнутой документальности (например, введение в спектакль кинохроники или статистических таблиц) при всем новаторстве не меняло сути. Гиперболизм образов, патетика выводов, экстатичность средств при намеренном отказе от психологизма – все это было вполне в духе времени. При этом тенденциозность часто оборачивалась упрощенностью, а ясность подразумевала прямолинейно заданный тезис о необходимости классовой борьбы. Даже марксистская критика в 1920-е называла спектакли П. не художественными, а пропагандистскими.

Приехав в 1931 в СССР, П. остался жить в Москве и затем оказался политическим эмигрантом; работал в театре и кино. Он был поражен тем, что советский театр не отвергал классической эстетики и не стал одним только средством политического просвещения масс и пропагандой. Под воздействием новых впечатлений он постепенно отказался от примитивной пролеткультовской идеологии; это произошло в те годы, когда экспрессионизм уже утратил свою актуальность. В 1936 П. уехал в Париж и не возвратился в СССР, опасаясь ареста, позже переехал в США. После войны вернулся из эмиграции в Германию, работал в Мангейме, Мюнхене; в последние годы жизни был художественным руководителем театра «Фрайе Фольксбюне» (Западный Берлин).

Соч.: Theater. Film. Politik. Berlin, 1980; Eine Arbeitsbiographie in 2 Bd. Berlin, 1986; Эрвин Пискатор о театре // Жизнь искусства. 1928. № 30; Основание социологической драматургии // Советский театр. 1931. № 5–6; Политический театр. М., 1934.

Лит.: Hering H. Von Reinhardt bis Brecht. Berlin, 1962; Burri U. Totaltheater bei Meyerhold und Piscator. Zürich, 1982; Гвоздев А. Театр послевоенной Германии. Л.; М., 1933; Лацис А. Революционный театр Германии. М., 1935; Колязин В. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия. М., 1998.

М.Зоркая

«ПЛА́МЫК» («Пламък», «Пламя») – ежемесячный журнал литературы и искусства, выходил в Софии с 01.1924 по 01.1925, всего 11 номеров. Главный редактор – Г.Милев*, среди сотрудников – Хр.Ясенов, Ламар, А.Страшимиров. Журнал отразил резкое «полевение» части болгарских модернистов после Сентябрьского восстания 1923 и последовавшего за его подавлением террора. В «П.» был напечатан шедевр Г.Милева – поэма «Сентябрь» («Септември»), а также одно из центральных произведений А.Страшимирова – «Исповедь» («Изповед»). Из номера в номер публиковалась антология революционной поэзии «Крик о правде» («Вик за правда») Э.Синклера, печатались произведения В.Маяковского*, В.Брюсова, Л.Андреева*, В.Гюго, Э.Верхарна, Р.Демеля*, репродукции полотен Ван Гога*, П.Брейгеля-старшего, О.Кокошки*. Литературная программа журнала – превращение экспрессионизма в искусство революции, «варваризация» искусства, ломка традиционной формы. Эксперимент этот был двусторонен: модернизм становился революционным искусством, но и революционное искусство воспринималось как художественный авангард, – его ангажированность ощущалась как смелый художественный прием. В январе 1925 издание запрещено было цензурой, Г.Милев и Хр.Ясенов пали жертвами полицейских репрессий.

Лит.: Вашевски К. Списанието «Пламък» и неговият редактор Гео Милев. София, 1973.

В.Николаенко

ПО́ЛЛОК, ДЖЕКСОН (Pollock, Jackson 28.01.1912, Коди, Вайоминг – 11.08.1956, Нью-Йорк) – американский художник. В конце 1920-х – начале 1930-х – изучал живопись под руководством регионалиста Т.Х.Бентона, увлекшегося в этот период кубизмом и экспрессионизмом. Источники, сформировавшие раннюю стилистику П. – фрески мексиканских монументалистов Д.Риверы, Д.А.Сикейроса*, Х.Ороско*, примитивизм, индейские песочные картины, настенные пещерные фрески и петроглифы.

Творчество П. 1930-х характеризуется общим отходом от реалистической предметности к мифологической, тотемной символике, прорывами в сферу бессознательного, которое художник считал источником своих картин. Посредством юнгианских архетипов принято сегодня интерпретировать ранние полотна П. – «Волчица» («The She-Wolf», 1943, Музей современного искусства, Нью-Йорк), «Пасифая» («Pasiphae», 1943, Музей Метрополитен, Нью-Йорк; первоначальное название «Моби Дик», «Moby Dick»), «Мужское и женское» («Male and Female», 1942, Художественный Музей, Филадельфия) и др., представляющие собой интерпретации мифологических сюжетов. Предметное начало еще присутствует в «психоаналитических» полотнах П., однако угадывающиеся очертания лиц и фигур могут быть интерпретированы уже в чисто абстрактном смысле. Конец 1930 – начало 1940-х – наиболее близкий к экспрессионизму период творчества П. Его ранние работы содержали ряд экспрессионистских черт, многие из них сохранились и в его зрелом творчестве: деформация в трактовке видимых форм и в композиции, особая негармоничность ритмики, контрастные цветовые решения, поворот «зрачка художника внутрь, в сторону субъективного ландшафта», хотя П., по его словам, вслед за В.Кандинским*, стремился не просто «запечатлевать природу, но быть природой». Его трактовка «бесформенности», телесности, а также, несколько позднее, «импровизации» и «автоматизма» во многом пересекается и с сюрреалистическими доктринами; работы начала 1940-х могут рассматриваться в качестве сюрреалистических, хотя и с элементами экспрессионизма. Огромная «Фреска» («Mural», 1943, Художественный музей университета Айовы), написанная П. для нью-йоркской квартиры П.Гуггенхейм, где он значительно отходит от условной

предметности и отказывается от композиционного центра и жесткой структуры, обозначила перелом в его творческой манере.

Во второй половине 1940-х складывается техника «капанья и брызганья» («drip and splash»), когда холст раскладывался на полу, а художник трудился над ним сверху, со всех четырех сторон, и непосредственно «изнутри картины». Эта техника была связана с сюрреалистическими теориями «автоматизма», а также влиянием Д.А.Сикейроса. Тогда же возникает «сплошной» стиль («all-over») П., когда в картине отсутствуют композиционный центр и структурное членение на части, соотносящиеся с целым. К 1947 эти приемы П. приобрели вид системы, приведя к созданию эклектичной эстетики, сделавшей художника еще при жизни живой иконой, а его студию «Спрингс» на Лонг-Айленде – местом паломничества. К лучшим полотнам П., созданным в сложившейся манере абстрактного* экспрессионизма, относят «Номер 1. Лавандовый туман» («Number I, Lavender Mist», 1950, Национальная художественная галерея, Вашингтон), «Осенний ритм» («Autumn Rhythm», 1950, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) и другие картины-«настроения», или «атмосферные полотна», принесшие ему мировую известность; они лишены темной агрессии ранних юнгианских «тотемных» полотен П., далеки от экспрессионизма и причудливо воссоздают реальные американские ландшафты, смену времен года, игру света и природные метаморфозы.

Едва ли не первый американский художник, заставивший Европу говорить о себе серьезно, П. сыграл заметную роль в дальнейшем развитии ряда направлений американской живописи второй половины XX в. (Р.Раушенберг и Э.Уорхолл утверждали, что пишут с оглядкой на П.), а также литературы (во Франции – Ж.Жене, М.Бютор, в США – Дж.Керуак, чьи настроения деструкции и отчаяния весьма близки разрушительной творческой энергии П.). П. погиб в автокатастрофе в возрасте 44 лет.

Лит.: Robertson B. Jackson Pollock. London, 1960; Frank E. Jackson Pollock. New York, 1983; Friedman B.M. Jackson Pollock. Energy Made Visible. New York, 1995; Hughes R. American Visions. The Epic History of Art in America. New York, 1997.

М.Тлостанова

ПОЛЬСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Практика экспрессионизма как художественного направления в Польше была значительно шире, чем организованное движение; она охватывала и целые группы, и отдельных авторов, никогда не выступавших под знаменем экспрессионизма. Будучи в литературе и других искусствах Польши одним из главных течений, программно он чаще всего не выделен. На рубеже XIX–XX вв. экспрессионизм проявился в творчестве многих авторов заявившего о себе эклектичного польского модернизма («Молодая Польша») не как реализация теоретических установок, а как реакция на исчерпанность прежних канонов: натурализма, импрессионизма, символизма, неоклассицизма, понимаемых как засилье формы. Экспрессионизм, эластичная категория, синтезирующая прежние новаторские стремления, вскоре составил – вместе с кубизмом и футуризмом – ядро художественного авангарда в польском искусстве.

Термин «экспрессионизм» исторически явился в Польше общим названием ряда тенденций, взыскующих художественной и духовной революции. Писатели и художники, независимо друг от друга, стремились непосредственно и символически объемно выразить интуитивно осознанную трагическую разъятость мира, одиночество и отчуждение, невозможность реализовать духовные стремления, подчиненность человека инстинктам и бессознательным импульсам. Отрицанию реальности сопутствовал пафос морального обновления, призыв к возрождению, императив жертвенности художника ради блага человечества. Сложной задаче преодоления внутренней разорванности и экзистенциальной обреченности соответствовала интенсивная динамика диссонансного стиля – импровизационного, резкого, насыщенного деформациями. Польский экспрессионизм в своем нравственно-религи-

озном активизме*, в мистической напряженности и апологии свободы следовал бунтарской традиции национального романтизма.

Ранний польский экспрессионизм – еще не претендующий на это название – консолидировался вокруг краковского журнала «Жиче» («Życie», «Жизнь», 1897–1900), с 1898 редактируемого Станиславом Пшибышевским* и Станиславом Выспянским. Новое художественное сознание теоретически обосновывали Цезарий Еллента, автор манифеста «интенсивизма» (1897), и Пшибышевский, проповедник идеи «нагой души» («Confiteor», 1899) и экспрессии «океана подсознания» (позднее претендовавший на роль патрона группы «Здруй»*). Сходные требования – автономии искусства, антимиметизма, интуитивности и антиинтеллектуализма – выдвигал Эдвард Абрамовский (эссе «Что такое искусство», «Co to jest sztuka», 1898). Польский экспрессионизм мощно подпитывался извне, формируясь во взаимодействии с русской и немецкой культурами, проводниками влияния которых были многие польские художники, учившиеся, в частности, в Петербурге и Берлине, а также литераторы (в том числе Тадеуш Мицинский*, Пшибышевский, Ян Каспрович, Вацлав Берент).

Экспрессионистские тенденции сказались в поэзии Каспровича (книги «Гибнущему миру», «Ginącemu światu», 1901, «Salve Regina», 1902 и др.), Болеслава Лесьмяна («Сад на распутье», «Sad rozstajny», 1912), Мицинского, Марии Коморницкой; в прозе В.Берента (романы «Труха», «Próchno», 1903, «Озимь», «Ozimina», 1911, «Живые камни», «Żywe kamienie», 1918), Мицинского, Романа Яворского, Пшибышевского; драмах Мицинского, Кароля Губерта Ростворовского, Выспянского («Освобождение», «Wyzwolenie», 1903), Стефана Жеромского («Роза», «Róża», 1909). К экспрессионизму примыкает роман Станислава Бжозовского «Пламя» («Płomienie», 1908) и его «философия действия».

В польском изобразительном искусстве конца XIX – начала XX в. экспрессионистские тенденции (острота контрастов, дробление композиции, пространственная деформация, геометризация и динамика форм) проявились у работавших на грани символизма Яцека Мальчевского, С.Выспянского, Владислава Подковинского, Войцеха Вейсса, Конрада Кшижановского, Эдварда Окуня. Кубоэкспрессионистическими по языку и видению были скульптуры Ксаверия Дуниковского. С экспрессионизмом сопоставимо и творчество Витольда Войткевича, Фридерика Пауча, Казимежа Сихульского, Фердинанда Рущица, Яна Станиславского, Леона Вычулковского, многих других художников, воспринявших влияние П.Сезанна и В.Ван-Гога*. Станислав Штюкгольд сотрудничал с объединением «Дер блауэ райтер»*. Будущий участник познанской группы «Бунт»* Франтишек Флаум принимал участие уже в первой выставке берлинской галереи «Штурм»*. Для осознания контекста национального авангарда была важна подготовленная «Штурмом» львовская (1913) выставка экспрессионистов (где, в частности, были представлены работы А.Явленского*, В.Кандинского*, А.Сегала).

До I мировой войны в Польше не было попыток осмыслить экспрессионизм как мировоззрение и перенести это название на литературу; он воспринимался попросту как антитеза миметической косности. После войны это наименование утвердилось в польском художественном сознании как своего рода боевой клич авангарда: «Найдено слово, а теперь ищут, что бы оно могло выразить» (Кароль Ижиковский). Одно время «экспрессионизм» был общим названием для ряда течений, каждое из которых имело свой образный язык. Собственно экспрессионистское движение, возникшее в Польше в конце 1910-х и угасшее к середине 1920-х, объединило авторов по преимуществу в пределах локальных литературно-художественных групп. Экспрессионизм при этом оставался общим полем авангарда, воздействовавшим как на писателей, принадлежавших к движению, так и не причастных к нему организационно. Ориентация, заметная у многих авторов, часто – как ступень развития, знаменовала собой переход литературы в характерное для межвоенного

двадцатилетия состояние многообразия, открытости разнонаправленному.

В 1917–1918 в Польше возникают три независимых художественных группы, выступившие под лозунгом экспрессионизма. Под знаком «польского экспрессионизма» начинался формизм* (Анджей Пронашко, Збигнев Пронашко, Титус Чижевский, Леон Хвистек, Станислав Игнаций Виткевич* и др., 1917–1922). Ярким явлением экспрессионизма явилась познанская группа художников «Бунт» (Ежи Гулевич*, Станислав Кубицкий*, Владислав Скотарек* и др., 1918–1922). В 1918–1922 в Лодзи действовала экспрессионистская группа «Юнг идиш»* (Янкель Адлер*, Моисей Бродерзон, Винсент Браунер и др.). Принципам экспрессионизма по-своему следовали Тадеуш Маковский, Юзеф Чапский, Тадеуш Цесьлевский*, Станислав Шукальский, Тадеуш Кулисевич и др. Бронислав Линке*, Ян Готард близки эстетике «новой деловитости»* («новой вещественности»). Дадаистические коллажи и экспрессионистическая графика составляли основу творчества Марцелия Слодкого, связанного с цюрихским «Кабаре Вольтер»*.

Недолгая в Польше история экспрессионизма как программного движения связана более всего с познанской литературной группой, сплотившейся вокруг журнала «Здруй»* (1917–1922, Ежи Гулевич*, Ян Стур*, Адам Бедерский*, Кубицкий и др.) – единственной, последовательно использовавшей это наименование для обозначения своей творческой ориентации. У экспрессионистов «Здруя» надвременное, теоцентрическое обоснование обретает идея духовного возрождения человечества. Для них жизнь человека есть путь «атома абсолюта» к «жизненной надценности» (Стур). Отсюда требования эстетики: выявить внеличностное благо, сокрытое в «бурлящих глубинах хаоса души» (Стур); отбросить «ярмо натуры» и выразить все внутреннее, что выразимо, в «истории вечной человеческой души» (Е.Гулевич). «Вырвать человека из когтей расчета и числа. Вырвать его из кандалов мертвого знания и науки» (Кубицкий), создать лучший мир внутри себя и продемонстрировать мнимость «бесспорных» общественных ценностей – такова сверхзадача. Художники, стремившиеся обобщить драматизм эфемерных видений, форму воспринимали как искажение абсолюта, поэтому закономерным стало их пренебрежение красотой и пластикой форм, тематическая монотонность, избыток патетической риторики в их текстах.

Писатели, тяготевшие к экспрессионизму, группировались также вокруг краковского журнала «Маски»* (1918–1922). Фольклорно-примитивистский вариант экспрессионизма развивали Эмиль Зегадлович, журнал «Понова» («Ponowa», 1920–1921) и группа «Чартак»* (1923–1927). «Эталонным» польским экспрессионистом может быть признан Юзеф Виттлин, автор антивоенных «Гимнов» («Hymny», 1920) и пацифистского романа «Соль земли» («Sól ziemi», 1936), написанных с точки зрения людей улицы – тех, кого милитаризованная цивилизация обрекла на роль пушечного мяса. Воздействию импульсов экспрессионизма оказались подвержены и футуристы Бруно Ясенский, Анатоль Стерн, Титус Чижевский, и поэты журнала «Скамандр» Юлиан Тувим, Ярослав Ивашкевич, Антоний Слонимский. Экспрессионизму близки романы Анджея Струга*, Юлиуша Каден-Бандровского*, Виткевича, новеллы Стефана Грабинского*, проза Витольда Гомбровича, драмы Виткевича и Станиславы Пшибышевской. Лирическая проза Бруно Шульца – циклы новелл (или фрагментарные романы) «Коричные лавки» («Sklepy cynamonowe», 1933) и «Санаторий под клепсидрой» («Sanatorium pod klepsydrą», 1936). С экспрессионистским движением Шульц не был организационно связан, однако именно он, наряду с С.И.Виткевичем, своей системой мышления и письма оставил наиболее заметный след в литературе польского экспрессионизма.

От экспрессионизма дистанцировался конструктивистский авангард, однако родственно ему творчество поэтов-«катастрофистов» Юзефа Чеховича, Чеслава Милоша, Владислава Себылы.

Экспрессионистическая линия не исчезла и в литературе последующих десятиле-

тий; с ней так или иначе связаны проза Леопольда Бучковского, Казимежа Трухановского, Тадеуша Конвицкого, Тадеуша Новака, поэзия и драматургия Тадеуша Ружевича, Станислава Гроховяка и др. Экспрессионистская составляющая существенна и в польском изобразительном искусстве вплоть до конца XX в. – в полистилистических субъективных картинах трагически искаженного мира у Анджея Врублевского, Эугениуша Марковского, Тадеуша Бжозовского, Здислава Бексинского, Адама Хоффмана, Мечислава Веймана, Ежи Панека, Ежи Дуды-Грача и др. Сильнейшему воздействию экспрессионизма на протяжении XX в. были подвержены музыка (сочинения Тадеуша Бэрда, Витольда Лютославского, Кшиштофа Пендерецкого), балет, театр (режиссура Леона Шиллера, Тадеуша Кантора, Юзефа Шайны, Генрика Томашевского), кино (Анджей Вайда, Казимеж Куц). В целом присутствие экспрессионизма в польской культуре на протяжении XX в. столь же значимо, как и присутствие сюрреализма.

Лит.: Juszczak W. Wojtkiewicz i nowa sztuka. Kraków, 1964; Prokop J. Ku ekspresjonizmowi // Prokop J. Z przemian w literaturze polskiej lat 1907–1917. Wrocław, 1970; Kunstmann H. Versuch über den polnischen Expressionismus // Analecta Slavica. Vol. 5: Materialien zum polnischen Expressionismus. Bd. 1. Würzburg, 1973; Połczyńska E. Die Zusammenarbeit polnischer und deutscher Expressionisten in den Zeitschriften «Action» und «Zdrój» // Studia Germanica Posnaniensia. Bd. 2. Poznań, 1973; Kucielska Z., Malinowski J. Ekspresjonizm w grafice polskiej. Kraków, 1976; Kuźma E. Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce. Wrocław, 1976; Willet J. Ekspresjonizm. Warszawa, 1978; Juszczak W. Młody Weiss. Warszawa, 1979; Łukasiewicz P., Malinowski J. Ekspresjonizm w sztuce polskiej. Wrocław, 1980; Dulewicz A. Ekspresjonizm: grafika. Warszawa, 1985; Krzyk i ekstaza: Antologia polskiego ekspresjonizmu / J.Ratajczak. Poznań, 1987; Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku / E.Loch. Lublin, 1988; Kuźma E. Człowiek wobec Boga, religii i kościoła w polskim ekspresjonizmie // Kuźma E. Między konstrukcją a destrukcją. Szczecin, 1994; Encyklopedia ekspresjonizmu. W., 1996; Lukaszewicz P., Malinowski J. Ekspresjonizm w sztuce // Od awangardy do postmodernizmu. W., 1996; Базилевский А. Польский экспрессионизм: Поэзия – театр //Авангард 1910–1920-х годов; Взаимодействие искусств. М., 1998.

А.Базилевский

ПОРЫВ (Der Aufbruch) – одно из ключевых понятий экспрессионизма, часто встречающееся не только в теоретических работах, но и непосредственно в творчестве, особенно поэтическом, но также и в драматургии, и в прозе. Немецкое слово «Aufbruch» не покрывается полностью ни одним из его русских (весьма приблизительных) переводов; оно может означать «отправление в путь», «выступление в поход», «пробуждение», «прорыв» и т.д. В какой-то степени слово «Aufbruch» несет на себе печать витализма. Многие журналы, книги, ежегодники экспрессионизма носят названия, близкие по смыслу, передающие состояние активного намерения, движения: «Акцион»* («Aktion», «Действие»), «Штурм»* («Sturm», «Буря»), «Новый пафос»*, «Начало» и др.

Для экспрессионизма «Aufbruch» – метафора противоречивости жизни, одно из выражений нарушенной оцепенелости бытия, разорванности мертвящего застоя. Но прежде всего это разрыв со старым и потому ненавистным «миром отцов». «Отправиться в путь» означает оторваться от привычно-устойчивого существования, в том числе и в переносном смысле, что равносильно отказу от прошлого и переходу к новой жизни, «новому человеку»*. В этом слове для экспрессионистов было заключено некое взрывчатое начало, неудержимая страсть к преображению, в том числе в религиозном смысле, тяга к свободе, воля к действию. В нем заложены и жажда художественной новизны, экзотизм, эстетическая провокативность, вызов всему «одряхлевшему», включая художественные формы, движение от «распада» к «торжеству», пусть даже ценой собственной гибели или «конца света». В лирике экспрессионизма часто повторяется мотив «вокзала», «поезда», «дороги», передается наслаждение движением, символизирующим романтический порыв, желание действовать и изменять мир. Именно поэтому многие экспрессионисты

на какое-то время восторженно принимают войну: она завершит гибель «старого мира».

Стихотворение «Порыв молодежи» (1914) Лоца* написано еще в предчувствии надвигающейся войны. Оно начинается с умиротворенной картины лета, как бы готовящего молодежь «к новым дням», рождающего ощущение силы. Лоцу видятся маршевые колонны, слышится сигнал тревоги. Словно гигантский поток, молодежь заполнит улицы городов, смывая прочь «развалины растрескавшегося мира». Она сметет власть и низвергнет «троны старцев», со смехом выставит на продажу «истлевшие короны», чтобы в блеске нового дня создать сияющие новые миры.

Стихотворение Штадлера* «Порыв» из одноименного сборника (1914) – яростный протест против узости и банальности окружающего мира, тяга к «сочеловечности», но и уже увиденная взглядом художника мировая война, которая, как казалось тогда, окончательно разорвет путы «старого». Поэту также слышится призывный звук фанфар, зовущих «вперед»; в его «глазах и крови» бушует битва; возможно, она увенчается «победными маршами», а возможно, и гибелью, но зато в этот миг душа поэта еще «досыта напьется» «мира, солнца и сиянья».

«Aufbruch» – состояние духа, счастливый час радостных предчувствий, которым не суждено было сбыться, поиск прямого участия в жизни, опьяненность идеей всеобщего братства и солидарности, но и религиозное чувство; революция – это тоже «порыв» к свободе, всеобщей справедливости. Бехер* дал своему «торжественному представлению» «Рабочие, крестьяне, солдаты» название «Порыв народа к Богу» («Arbeiter, Bauern, Soldaten. Der Aufbruch eines Volkes zum Gott», 1921). Это и противостояние тому, что Шёнберг* именовал «комфорт как мировоззрение». Подобное комфортное состояние духа включает неприятие движения, отвергает поиск, а между тем только поиск, по Шёнбергу, может быть продуктивен, в отличие от застоя, исключающего всякую креативность.

В слове «Aufbruch» заключен и разрыв с традицией, с буржуазной эмпирической действительностью, притом не только в жизни, но и в литературе, живописи, философии, стиле поведения. Разрыв с традицией рождает особую стилистику: «рубленые» строки, оборванные фразы, стаккато недопроизнесенных слов, нарушенный синтаксис. Мотив движения связан и с ключевым для экспрессионизма понятием «город»*, который предстает в гиперболических картинах, нередко как объект ужаса и страха. Из хаоса непостижимого городского лабиринта поэт бежит в тень, в молчание, где можно обрести контакт с новым смыслом жизни. Слово «Aufbruch» мелькает и в энтузиастических диалогах экспрессионистского театра, отражая то счастливое время юношеского задора, когда все еще казалось возможным и достижимым, когда, расставаясь с «миром отцов», они рвались в мир новый, полный надежд. Однако после поражения революции молодой экспрессионистский «порыв» был вытеснен апатией, усталостью, сарказмом, самопародией.

Лит.: Hiller K. Der Aufbruch zum Paradies. Nachdruck der Ausgabe. München, 1922; Nendeln, 1973; Erneuerung als Aufbruch // Hinck W. Das moderne Drama in Deutschland. Göttingen, 1973.

И.Млечина

ПОСТЭКСПРЕССИОНИЗМ – понятие, употребляемое некоторыми искусствоведами и литературоведами для обозначения разнородных тенденций в литературе и искусстве 1920-х после того, как в среде самих экспрессионистов стали раздаваться «голоса» о его «смерти» (А.Дёблин*, К.Эдшмид* и др.). Это понятие впервые выдвинул немецкий искусствовед Франц Роо в 1923, разработав стройную систему оппозиций «экспрессионизм – постэкспрессионизм», позволяющую наглядно увидеть существенные качественные изменения в немецкой живописи с конца 1910-х. Позднее этот термин использовал немецкий искусствовед Рихард Хаманн в «Истории искусства от раннего христианства до современности» («Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart», Berlin, 1932; neu durchgesehene Auflage in 2 Bänden, Berlin, 1955). Отметив

характерное для немецкого искусства того времени стремление к «прояснению объекта», «детализации», «чистой объективизации», то есть к неискаженной, недеформированной предметности, Ф.Роо сам же предложил заменить понятие П. как слишком аморфное на «магический реализм»*, который он обосновал в том же 1923. В трактовке Р.Хаманна П. связывается прежде всего с эволюцией творчества самих экспрессионистов в 1920-е, в котором он отмечает «возвращение к предмету, к пейзажу, к натюрморту», показывая, что это «возвращение» отнюдь не является возобновлением традиций реализма и натурализма XIX в. (Э.Нольде*, К.Шмидт-Ротлуф*, М.Пехштейн, О.Кокошка*, Э.Хеккель*, К.Феликсмюллер и др.).

Основная сложность, затрудняющая четкое разграничение П. от единовременных с ним явлений, заключается в том, что сам экспрессионизм изначально заключал в себе разнонаправленные тенденции и суть его не выражается в какой-либо конкретной эстетической программе (как это имеет место в футуризме, абстракционизме, кубизме, сюрреализме и др.). Экспрессионизм не укладывается в общепринятые понятия «течение», «направление», «стиль», его масштабы определяются коренным переломом европейского самосознания на рубеже XIX–XX вв., порывавшего с позитивистскими идеями линейного прогресса и отказавшегося от веры в рациональное преобразование мира. П. – при всей его разнородности – гораздо определеннее в своих конкретных проявлениях, он представляет собой «снижение» космических претензий экспрессионизма, своего рода «опускание вод» после бурного наводнения в обычное русло, и потому постэкспрессионистские явления легче описываются в терминах традиционного искусствознания и литературоведения. Употребление термина П. в настоящее время вряд ли продуктивно, но может быть полезно как вспомогательное понятие в исследовании культуры межвоенного двадцатилетия.

Лит.: Roh F. Zur Interpretation Karl Haiders. Eine Bemerkung auch zum Nachexpressionismus // Der Cicerone. 1923. № 15; Roh F. Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig, 1925; 2. Ausgabe, 1958; Hamann R. Geschichte der Kunst. Bd. 2. Berlin, 1933. 2. Neu durchgesehene Auflage. Berlin, 1955; Гугнин А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. М., 1998.

А.Гугнин

«ПОЭЗИЯ АКЦИОН 1914–1916» («Die Aktions-Lyrik 1914–1916») – антология военной лирики (1916), первый том одноименной лирической серии, выпускавшейся Ф.Пфемфертом* в издательстве «Акцион»*, Берлин-Вильмерсдорф. В антологии были опубликованы стихи двадцати одного автора, в том числе павших на войне: Вальтера Ферля (погиб 4 октября 1915, двадцати трех лет), Хуго Хинца (7 декабря 1914, двадцати лет), Георга Хехта (14 мая 1915, тридцати лет). Свое последнее стихотворение «Битва под Саарбургом» («Die Schlacht bei Saarburg») А.Лихтенштейн* отправил Ф.Пфемферту военно-полевой почтой 16 сентября 1914, за неделю до смерти в возрасте двадцати трех лет. Широко было представлено творчество Курта Адлера, погибшего в начале июля 1916 в возрасте двадцати четырех лет (12 стихотворений; два года спустя Пфемферт издал в серии «Красный петух» («Der rote Hahn») все его поэтическое наследие (сборник «Возвращение», «Wiederkehr»), и в посвящении назвал его «верным соратником журнала "Акцион" в битве против времени».

В той мере, в какой это было возможно в условиях военной цензуры, Ф.Пфемферт представил в антологии антимилитаристскую направленность журнала «Акцион». Все стихотворения в антологии основаны на непосредственных впечатлениях участников войны, свидетельствующих об отвращении к бессмысленному кровопролитию и о горьком прозрении («Я – солдат / И стану я убийцей», О.Канель; «Но звук с той стороны напомнил: мы – разрушители», К.Адлер). В них звучат симпатия к противнику-брату (Й.Ферсте. «Раненому французу», «Einem verwundeten Franzosen»; А.Шнак. «Мертвый русский», «Toter Russe»), нежелание вое-

вать и мечта о том, чтобы с обеих сторон «оружие окаменело» (Э.Кёппен. «Мечта», «Träumen»). Стихотворения полны сострадания к искореженной, изрытой и опустошенной «чужой земле» (К.Адлер. «Наблюдения», «Betrachten»; «Из лотарингской деревни», «Aus einem lothringer Dorfe»; В.Штольценбург. «Русский ландшафт», «Russische Landschaft»; А.Фагтс. «Марш в покинутой стране», «Marsch im verlassenen Land»), горечи «потерянного великолепия» мирной жизни (К.Адлер. «Вид», «Ausblick»). На войне происходит тотальное очуждение времени: «Не знаем дня / и ночь нам чудится враждебной и потерянной» (Л.Боймер*); жизненного пространства: «Окопа край, как край могилы» (Г.Давидсон); человека: «Как странно плавится в кровавой луже труп» (Г.Плагге) и собственного тела: «Смотрю на свои ноги, как на чужаков <«...»> / Земля чужая впитала мои соки» (Ф.Верфель*. «Раненый», «Der Verwundete»). В стихотворении В.Клемма «Лазарет», «Lazarett», происходит буквальный распад человека: плоть распадается на части, «я» низведено до «ползающих» обрубков, вываливhшихся внутренностей, ампутированных конечностей, зияющих в теле отверстий. «Невероятно странным кажется, что были мы людьми когда-то» (К.Адлер. «Лишь темнота», «Sehr dunkel nur»). «Битву на Марне» («Schlacht an der Marne») В.Клемма Пфемферт относил к наиболее значительным произведениям военной лирики. Сгущенная картина смертоносной современной машинной войны, сконцентрированная в одной битве («Два колоссальных часа ракручиваются по минутам»), представлена в этом стихотворении через потрясенное «я» поэта: «Мое сердце огромно, как Германия и Франция вместе, оно пробито всеми снарядами мира». Антологию завершает «Замечание издателя»: «Эту книгу (стихи с поля боя), пристанище бездомной сегодня идеи, я противопоставляю времени».

Лит.: Korte H. Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas. Bonn, 1981.

Н.Пестова

«ПОЭТИЧЕСКИЕ ЛИСТОВКИ» («Lyrische Flugblätter», 1907–1924/1925) – первая из поэтических серий экспрессионизма. Издавалась А.Р.Майером в Берлине. По его признанию, прочитав стихотворение Я. ван Ходдиса* «Конец мира», он испытал «глубокое неудовлетворение от своих издательских программ и переориентировался на новые веяния в поэзии». Авторами в «П.л.» стали Г.Бенн*, В.Хадвигер, Т.Маринетти, Э.Ласкер-Шюлер*, А.Лихтенштейн*, В.Лоц*, Р.Леонгард*, И.Голль* и многие другие (всего было издано 124 номера); некоторые публикации (например, «Морг» Г.Бенна) сопровождались в прессе взрывом негодования. В серию вошли две значительные поэтические антологии: «Танцзал»* («Das Ballhaus», 1912) и «Новый Фрауенлоб»* («Der neue Frauenlob», 1919), репрезентативные с точки зрения тематического и формального новаторства раннего экспрессионизма. «П.л.» выходили с разным интервалом, как правило, на 16 страницах разного формата, до 1914 тиражом в 500 экземпляров. Несмотря на очень низкую цену, издатель сумел придать каждому номеру своеобразие за счет выбора бумаги, формата, переплета, титульного листа, графического оформления. В издании этой серии были опробованы различные способы печати, включая ручной скоростной пресс и фотолитографическое воспроизведение старинных рисунков. Популярности ее способствовали полиграфические курьезы, мистификации и издательские шутки, становившиеся объектом интереса библиофилов (в большей степени это касается произведений самого А.Р.Майера, которые он издавал под псевдонимом Мункепунке, Munkepunke). Среди них есть «листовка» с переплетом из старой сахарной обертки, 13 подписанных автором экземпляров «Мета-морфозы» («Meta-Mor-Phosen») в обложке из змеиной кожи; антология «Блошиный цирк» («Der Flohzirkus») вышла тиражом в 999 экземпляров, а «Манхэттен» Э.Рикса в 1001 экземпляр; на сборнике «Гранат» («Granatapfel») Мункепунке указан тираж 1 миллион экземпляров, хотя каждая тетрадка значится под № 1, а на его «Предвкушении» в

качестве подзаголовка написано: «Гастрономическая библиотека господина Мункепунке. Его собственная. Том VIII. Поставка 13» («Die Vorfreude: des Herrn Munkepunke Gastronomische Bücherei. Von ihm selbst. Band VIII. Lieferung 13») и т.д. «Поэтическими листовками» А.Р.Майер положил начало традиции серийного издания стихов, подхваченной затем в различных центрах экспрессионизма в Германии: «Судный день»* («Der Jüngste Tag», Лейпциг), «Самое новое стихотворение» («Das neueste Gedicht», Дрезден), «Новая серия» («Die neue Reihe», Мюнхен), «Серебряные кони» («Die Silbergäule», Ганновер). Издательская деятельность такого подвижнического характера в значительной мере способствовала становлению экспрессионизма как художественного течения. Много лет спустя Э.Ровольт в письме к А.Р.Майеру (1952) выразил свое восхищение им как «первооткрывателем, меценатом и искателем литературных кладов». В 1929–1931 А.Р.Майер вновь возвращается к идее серии и издает еще 15 «Поэтических листовок Картеля лирических авторов и Союза немецких лириков».

Лит.: Meyer A.R. Die maer von der musa expressionistica. Düsseldorf-Kaiserwerth, 1948; Günter H. Alfred Richard Meyer (Munkepunke), der Mensch, der Dichter, der Verleger. Mit unveröffentlichen Gedichten und Briefen // Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde NF. Bd. VI. Frankfurt a. M., 1959.

Н.Пестова

ПРИРОДА В ЭСТЕТИКЕ ЭКСПРЕССИОНИЗМА. Согласно распространенному мнению, годы перелома в литературе первой четверти XX в. ознаменовались уходом от классических и романтических поэтических традиций и обращением, в первую очередь, к поэзии большого города и вторжения технической цивилизации в человеческую жизнь. В действительности же со сменой эстетического канона, классические и романтические темы, в том числе природа, наполняются новыми экзистенциальными смыслами и превращаются в метафоры душевного ландшафта. «С немецкой лирикой происходят странные вещи. Любовь к природе не затихает в ней никогда [...] Было бы странно, если бы природа на четырнадцать лет замолчала», – заметил Г.Э.Якоб, составитель антологии экспрессионистской поэзии «Стихи живых» (Jacob H.E. Verse der Lebenden, 1924). В лоне экспрессионизма природа перестает быть просто объектом поэтического созерцания и становится в большей степени фоном, на который проецируются экзистенциальные состояния изолированной, отчужденной личности. Кроме того, в лирике природы проявился и мощный культурно-критический потенциал экспрессионизма, включающий весь проблемный комплекс возможностей познания природы и мира естественно-научными методами.

Среди всех экспрессионистов Г.Э.Якоб особо отметил О.Лерке* как поэта, поднявшего в это десятилетие лирику природы на новые высоты и вместе с В.Леманом основавшего так называемое «натурно-магическое» направление. Особые отношения с природой характерны для творчества поэтов раннего и позднего экспрессионизма, таких как Г.Гейм*, А.Штрамм*, А.Лихтенштейн*, В.Рунге, Ф.Хардекопф*, Ф.Яновиц*, К.Адлер, А.Алльвонн, А. фон Хатцфельд, Л.Ландау. В лирике природы экспрессионизма есть и общепризнанные шедевры – например, «Осень одинокого» Г.Тракля*, «Ночной переезд через Рейн по Кельнскому мосту» Э.Штадлера*, «Поздно» Ф.Хардекопфа, сонет «Осеннее чувство» П.Больдта*, «Музыка Пана» О.Лерке, где природа сопряжена с новыми экзистенциальными состояниями личности и встроена в кардинально изменившуюся картину мира. Наряду с обостренными впечатлениями горожанина немало прекрасных поэтических строк о природе в таких известных, стилеобразующих поэтических сборниках, как «По улицам иду я, ветром подгоняем», 1912, Э.Бласса («Die Strassen komme ich entlang geweht») или «Юные кони! Юные кони!», 1914, П.Больдта («Junge Pferde! Junge Pferde!»), «Lesestücke», 1916, Ф.Хардекопфа и др., которые, как правило, не фигурируют в контексте лирики природы экспрессионизма.

Как и религиозная, любовная или городская поэзия, лирика природы находится в фокусе «двойной оптики» экспрессионизма, то есть отношение к природе в экспрессионизме амбивалентно: от романтического восхищения или демонизации. Антология «Сумерки человечества»* иллюстрирует такое амбивалентное отношение к природе. С одной стороны, вопреки своей репутации революционной «симфонии новой поэзии», она представляет стихи, воспевающие лес, дерево, луну, солнце, соловья, ночь, осень почти в романтических традициях, с другой, те же мотивы фигурируют и в их остраненном, типично экспрессионистском варианте как составляющие специфического «иронического ландшафта» (название одного из стихотворений Клабунда*) или предельно очужденного пространства. Времена года и суток, природные явления, небесные светила в поэзии Г.Гейма, Г.Тракля, Я. ван Ходдиса* утрачивают свою конкретность, деидеализируются и выступают синонимами авитальности в жизненной философии экспрессионизма, метафорами потерянности и дезориентации: «Застывшая луна стоит пятном из воска, / Белой тенью, / Мертвым ликом / Над головой моей и мертвою землей. / Зеленый свет льется, / Словно саван, / В складках весь, / На бледную равнину» (А.Лихтенштейн. «Непогода»). «Классическими» примерами экспрессионистского остранения романтических образов луны, ночи, ветра, тумана, неба и т.п. стали стихотворения А.Лихтенштейна («Ландшафт», «Зима», «Туман»), Э.Бласса («Слабонервный»), Г.Гейма («Луна I», «Луна II», «Спящие»), А.Эренштейна* («Происхождение»), где «ядовитая луна похожа на жирных пауков тумана» (А.Лихтенштейн), а «солнце тлеет словно жирной лысины огонь» (Я. ван Ходдис). Лирика природы в антологии «Сумерки человечества» дает возможность проследить разрушительный процесс тотального отчуждения личности – от слияния с природой до полного ее отторжения; от природы-родины, природы-дома до ее самых жутких, странных обличий (Heim – unheimlich) и ощущения себя в ней странником, чужаком, заблудшим, как, например, в стихотворениях с одинаковым названием «Лес» («Der Wald») у Й.Р.Бехера*, П.Цеха, И.Голля*.

Два полюса амбивалентного отношения к природе в экспрессионизме ярко представлены, в частности, в поэзии столь разных лириков, как В.Рунге и А.Лихтенштейна или как О.Лерке и А. фон Хатцфельд. В одном из лучших стихотворений О.Лерке природа говорит с человеком как чужак с чужаком; человеку никогда не выучить ее языка, что отнимает всякую надежду на последнюю возможность родства. Совершенно иное отношение между человеком и природой – доверительность и взаимопонимание – поэтически зафиксировано в творчестве А. фон Хатцфельда, ослепшего в двадцатилетнем возрасте, но сумевшего найти свой путь сближения с природой: он словно восстанавливает нарушенные связи с ней – через слух, осязание и обоняние, его стихи полны синестезией, насыщены звуками и запахами (сборник «Франциск и другие стихи», «Franziskus und andere Dichtungen», 1919). Подобную же амбивалентность в отношении к природе обнаруживают стихи А.Вольфенштейна 1914–1918, в которых конфронтация с природой доведенного до отчаяния горожанина достигает трагического накала (сборники «Безбожные годы», «Die gottlosen Jahre», 1914; «Дружба», «Die Freundschaft», 1917; поэма «Нагие», «Die Nackten», 1918). Но это противостояние принимает форму динамического синтеза удаления и приближения, отторжения и присвоения, бегства и возвращения. Стихотворение «Горожанин», помещенное в антологии «Сумерки человечества», трагически фиксирует вынужденное обитание человека среди бетона и грохота, в невероятной тесноте и скученности, его чувства полного одиночества, постепенной утраты связи с окружающим миром и самоотчуждения. Однако при попытке выбраться из этого каменного плена оказывается, что это и есть органичная для современного человека среда обитания, а тихая гармония природы в ее красоте, вечности и покое для него совершенно недоступна.

Лирика природы со всеми ее атрибутами нередко встроена в мотивную структуру

экспрессионистского странствия и отражает его этапы: созерцание, удивление, желание слиться с природой и понять ее. В антологию «Мистраль»* (1913) включено стихотворение А.В.Хаймеля «Ландшафт», демонстрирующее это освоение и присвоение природы, ее постепенное «впускание в себя». Начав странствие чужаком, внимательный и любопытный путник принимается складывать из непонятных прежде и отдельно существующих фрагментов великолепную цветную картину, в которой все оказывается при ближайшем рассмотрении гармонично связанным. Тогда и начинает выкристаллизовываться совершенно противоположное чувство родства всему сущему: странник узнает себя в каждой детали мироздания, он начинает постигать его, и, счастливый, чувствует себя частью жизни.

Особую значимость и смыслонаполненность в лирике экспрессионизма приобрел образ дерева: «Друг-дерево, друг больший, чем друг-человек» (Л.Ландау. «Друг-дерево»). Характерна персонификация дерева, которое воспринимается как явление метафизическое, мост между вечным и преходящим. Дерево ассоциировано с человеком: оно стремится вверх, укорененное в земле (В.Клемм*. «Дерево»). Почитание дерева приобретает в экспрессионистской лирике почти языческий характер. В стихотворении Ф.Яновица «Языческая песнь» деревья наделяются магическими свойствами, и, если бы они «не отказывались разговаривать, их можно было бы совсем принять за людей» (Ф.Яновиц. «Деревья», 1913). В своем совершенстве они остаются непостижимыми существами, манящими, завлекающими, вызывающими восхищение: «Непостижимы как мечта и непонятны» (Т.Дойблер. «Лес зимой», 1917). Лейтмотивом становится мысль, что дерево есть путь к Богу, связующее звено между Богом и человеком (П.Цех, И.Голль, Ф.Яновиц, О.Лерке, Й.Р.Бехер); отсюда желание превратиться в дерево, обладать всеми его качествами (Ф.Яновиц. «Болен») или общаться с ним как с равным (А. фон Хатцфельд). Уподобление дереву обещает истерзанному «я» внутренний мир и покой, возможность заглянуть в самого себя, как в стихотворении Э.Крауса «Внутренний мир» (1919), выразившем общее для послевоенного времени стремление найти точки опоры в пошатнувшемся мире. В этой ситуации символ дерева воплощает утраченную надежность, стремление к свету и твердую почву под ногами. Стихотворение Й.Амбергера «Брат мой дерево» (1919) противопоставляет корневую систему отсутствию «укорененности» у человека, что превращает его в неприкаянного вечного странника.

Н.Пестова

ПРОЛЕТКУЛЬТ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Пролеткульт (сокращение ходового выражения «пролетарская культура», ставшего впоследствии широко распространенным термином – первоначально для обозначения членов группы «Вперед» А.Луначарского*, А.Богданова, Ф.Калинина, возникшей в 1913) был преемственно связан с рабочими поэтами и корреспондентами, которые группировались в дореволюционные годы вокруг газет большевистского направления. Организационно российский Пролеткульт окончательно оформился в сентябре 1918. Он состоял из сети первичных организаций, объединявших по всей стране до 400 тысяч рабочих, из которых к 1920 до 80 тысяч занималось в различных кружках и студиях. Главным его теоретическим органом был журнал «Пролетарская культура» (1918–1921). Свой изначально просветительский характер Пролеткульт быстро терял, поскольку в основу его деятельности была положена вульгарно-социологическая идея построения «чисто классовой пролетарской культуры» (А.Богданов), создаваемой самими рабочими и независимой от культуры крестьянской, буржуазной, дворянской, чиновничьей и т.д. (по А.Гастеву, предполагалось даже полное «отделение» искусства от «всякой персональности»).

Со стороны революционной власти Пролеткульт, который претендовал на автономное от нее существование и главенствующее влияние на массы, встретил отрицательное отношение (В.И.Ленин: «Не выдумка

новой пролетарской культуры, а развитие лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения миросозерцания марксизма»). Уже с 1920 подчиненный Наркомпросу, а с 1926 – ВЦСПС, он занимался лишь театрально-клубной и другой утилитарно-просветительской работой (ликвидация неграмотности, художественная самодеятельность и т.д.), а в 1932 окончательно прекратил свое существование. Вовлечение творческих сил в строительство новой культуры перешло в ведение новых («пролетарских») литературно-художественных ассоциаций: МАПП, АХХР, ВАПП (и ведущего отряда последней – РАПП), которые контролировались коммунистической партией. В их программах уже отсутствовал тезис об обособленной классовой культуре пролетариата, на словах осуждался нигилизм по отношению к культурному наследству. Но в практической деятельности, как и в теоретических положениях, пролеткультовская сектантская узость давала себя знать, а вульгарный социологизм оставался ведущим методом рапповской литературной критики.

У пролеткультовцев имелись точки соприкосновения с футуризмом, хотя футуристы слыли у них всего лишь «попутчиками». Главными сторонами творчества пролеткультовцы среди других течений объективно оказывались ближе всего к экспрессионизму, несмотря на то, что экспрессионизма в виде цельного художественно-литературного движения Россия не знала (см: Русская культура и экспрессионизм). Не случайно столь видный деятель и глава Пролеткульта в период его возникновения, как нарком просвещения А.Луначарский, в качестве возможного союзника революционно направленного искусства особо ценил немецкий экспрессионизм. Выделял он по внутренним тенденциям творчества среди русских футуристов и Маяковского, которого, по Луначарскому, «из всех русских футуристических поэтов [...] экспрессионисты должны были бы признать [...] за своего брата» (предисловие к драмам Г.Кайзера*, 1922).

Можно отметить ряд идейно-творческих созвучий у российских пролеткультовцев с экспрессионизмом. Это, прежде всего, отрицание уродующей и порабощающей буржуазной эксплуатации и идеал освобожденного от ее оков человечества, порыв* к социальной и нравственной перемене к лучшему. В слитности отрицания-утверждения – пусть утопичной, но вдохновляющей – заключалась декларация некоего исторического превосходства над авангардистскими течениями, роднившая экспрессионизм и пролетарское искусство.

Близость российского революционного искусства эстетике западного экспрессионизма раньше всего обнаружилась в наиболее оперативных малых формах (лирическая поэзия, театрализованное ревю, политический шарж, карикатура). Возросла агитационно-сатирическая острота словесных, сценических, изобразительных жанров. Но менялась и их нравственно-психологическая атмосфера, усилилось требовательно-героическое звучание. В гиперболизованно-собирательных образах, по своей смелости подобных подчас экспрессионистским, поэты-пролеткультовцы славили мощь технического прогресса, сплачивающий рабочих индустриальный труд (А.Гастев), всемирно-историческое освободительное призвание «братьев»-пролетариев (В.Кириллов). Сравнимы с патетикой немецких экспрессионистов, по крайней мере, наиболее политизированных из них, и приподнятое, нередко с «космически» символичным размахом, утверждение непреклонной веры во всеобщий исторический подъем, коллективный порыв в грядущий «земной рай», к «коммунизму красоты» (В.Кириллов, И.Садофьев). Начинали перестраиваться – параллельно экспрессионистским новациям того времени – художественно-выразительные средства. В графике укреплялись сходные с экспрессионистской «масочностью» сатирические приемы: гротескная внешность демонстрировала уродливую антиобщественную, античеловеческую сущность и т.п. (карикатуры, «Окна РОСТ'а», плакаты Дени и др.). В поэтической речи необъятность открывающихся перспектив воплощалась у Александровского в смелые символы, у Кириллова – в обилие заглавных букв, у Гастева – в ритмизацию прозы.

Начали устанавливаться небесполезные для российского пролетарского искусства практические связи с зарубежным экспрессионизмом, чему способствовало участие многих его представителей в революционной борьбе на стороне коммунистических партий разных стран. В 1919, по инициативе Луначарского, предполагалось издание журнала «Интернационал искусств» при участии В.Кандинского*, В.Хлебникова*. Состоялся обмен выставками: искусства РСФСР – в Берлине (1922, включала раздел «Экспрессионисты»), немецкого искусства (и революционного плаката) – в Москве. К экспрессионистской эстетике и стилистике обратились российский театр и кино. В постановках первого Рабочего театра Пролеткульта участвовал С.Эйзенштейн*, а наиболее известный пролеткультовский театральный коллектив «Синяя блуза» выступал в Германии (на сцене Э.Пискатора*). Налаживалось сотрудничество с немецкими экспрессионистами в кинематографе (на студии «Межрабпромфильм»).

Воодушевляемый идеей всемирной пролетарской революции, Пролеткульт рассчитывал придать своей деятельности международный масштаб. Уже на Втором конгрессе Коминтерна (1920) было создано Временное Международное Бюро, которое должно было готовить Всемирный конгресс Пролеткульта (кроме Луначарского и В.Полянского в него вошли представители США, Англии, Германии, Франции, Италии, Швейцарии, Норвегии и других стран). Впоследствии, на Пятом конгрессе Коминтерна (1924), было образовано Международное Бюро по связям пролетарских литератур. Однако ведущую роль в нем, а также в создании Международного объединения революционных писателей (МОРП, 1925), которое провело две международные конференции революционных писателей (Москва, 1927; Харьков, 1930), играла РАПП.

Идеи новой, революционной культуры, питаемые общеевропейскими социальными процессами, пустили корни в искусстве многих стран, нередко без непосредственной связи с утопическим международным пролеткультовским проектом. Пересечения пролетарской культуры с экспрессионизмом имели повсюду свои национальные, не говоря уже об индивидуальных, отличия и доминанты, но кардинальным вопросом, стоявшим за всеми спорами и противоречиями, оставалось отношение нового искусства к художественным традициям и пути его в будущее. Заметнее всего это было в тех странах за пределами России, в которых революционные тенденции проявились наиболее сильно.

В Германии, где культурно-просветительское движение в рабочей среде восходит еще к XIX в., в канун I мировой войны – в рамках деятельности социал-демократической партии – существовало множество кружков, групп, союзов и других самодеятельных коллективов в разных сферах культурной жизни: музыке, литературном творчестве, театре, живописи, ремесленничестве, а также в области туризма и отдыха, чему уделялось особое внимание. Их деятельность, как правило, была далека от общественно-политической проблематики, хотя совсем свободной от нее, особенно в годы войны и приближающейся революции, она не могла быть, как не могла остаться в стороне и от процессов дифференциации внутри немецкой социал-демократии.

В период революционных событий 1919–1923 стали возникать культуртрегерские кружки, объединения и другие формы творческой самодеятельности, порывавшие с традиционной практикой социал-демократии и принимавшие идею революционного действия. По отношению к ним стали применять терминологию, впервые употребленную К.Либкнехтом на учредительном съезде коммунистической партии Германии («Союза Спартака»), где он говорил о «пролетарском» и «революционном» характере новой партии; при этом «пролетарский» означало происхождение из рядов рабочего класса, а «революционный» – политическую позицию. При переносе в сферу художественного творчества эти два определения сливались в понятие «пролетарско-революционный», что свидетельствовало об отказе признавать революционность только по принципу социального происхождения.

Круг «писателей-рабочих» (К.Клебер, Г.Лорбеер, К.Грюнберг), поощряемых коммунистической партией Германии, в 1924 пополнили В.Бредель, Г.Мархвица, А.Шарер. С ними соединили свою судьбу и некоторые писатели-экспрессионисты радикального – «активистского» – толка, в том числе Л.Рубинер* и Й.Р.Бехер*, чья эволюция как одного из зачинателей экспрессионизма, ставшего впоследствии видной фигурой немецкой революционной литературы, особенно наглядна. Близкая к КПГ «Красная группа» во главе с Г.Гросом* объединяла писателей, художников и театральных деятелей. Существовало также «Рабочее объединение коммунистических писателей» (1925–1926), представлявшее собой коммунистическую фракцию «Союза защиты немецких писателей», и др. Однако единого пролеткульта не возникло, и коммунистическая партия Германии решения о его создании не принимала.

Тем не менее, в условиях революционного подъема разные союзы и группы, неоднородные по составу и творческим позициям, стремились к сближению. В среде экспрессионистов происходил процесс дифференциации, разводивший бывших соратников – не только Бенна* и Бехера, оказавшихся по разную сторону политических баррикад, но также Бехера и других экспрессионистов «активистского» толка, не перешедших столь решительно, как он, на сторону революции. Эти экспрессионисты оказались наиболее близкими союзниками деятелей пролетарской культуры по направленности творчества (отрицание буржуазного строя и буржуазной морали, ненависть к войне, вера в революционное переустройство мира на основах справедливости и в утопического «нового человека»*). Наиболее значительным объединением в середине 1920-х стала «Группа 25», куда наряду с коммунистами вошли писатели, занимавшие активную революционную позицию (включая многих экспрессионистов), но не связанные организационно с коммунистической партией (А.Дёблин*, Л.Франк*, Э.Толлер*, Р.Леонгард*, А.Эренштейн* и др.).

Таким образом, созданию немецкого «Союза пролетарско-революционных писателей» (1928) организационно не предшествовал неудачный опыт российского Пролеткульта, хотя все послереволюционные годы в Германии шла острая борьба между сторонниками и противниками пролеткультовских взглядов. Близость многих экспрессионистов к пролетарско-революционному движению часто оказывалась весьма условной и недолговечной, глубокие расхождения обнаруживались в самом подходе к целям и задачам культуры. Экспрессионистам (в том числе Барлаху*, Кайзеру*) инкриминировалось, что социализм в их интерпретации так же антигуманен, как и капитализм. Их обвиняли в утрате революционной перспективы, в утопизме (что было не лишено оснований, хотя предлагаемые революционно-пролетарскими писателями рецепты были не менее утопичны). Ставший очевидным к середине 1920-х кризис экспрессионизма толковался деятелями Союза пролетарско-революционных писателей в прагматико-политическом духе, лишь как крах идеалистических представлений о революции и ее движущих силах. Разрыв усугублялся все более очевидным религиозным звучанием экспрессионистского творчества. Атеистическое руководство Союза не могло простить Верфелю*, Барлаху, Кайзеру, Шрейеру* и другим присущего им «религиозного иррационализма», отталкивал их и свойственный многим экспрессионистам «мистический» космизм. Союз пролетарско-революционных писателей ждал от «попутчиков» открытой поддержки классовой борьбы пролетариата, а в остальном их творчество не принималось как «эстетское», «внеисторическое».

В Советской Венгрии уже вследствие ее кратковременного существования (март–июль 1919) Пролеткульт организационно не мог возникнуть. Венгерская советская власть выступила против создания какого-либо «официального искусства» посредством «контроля и принуждения». Тем более невозможны были подобные Пролеткульту объединения в хортистской Венгрии, где коммунистическое движение находилось под

запретом. Однако «активисты» (самоназвание венгерских экспрессионистов, которые сотрудничали в издаваемых с 1915 Л.Кашшаком* журналах «Тетт»* и «Ма»*) давно тяготели к радикальным общественным настроениям, и еще в 1917 из их среды выделилась группа поэтов во главе с А.Комьятом*, которая под впечатлением русского Октября провозгласила свою солидарность с большевизмом. И позже в самой Венгрии, а главным образом в эмиграции обсуждались выдвинутые российским Пролеткультом и РАППом идеи. Во главу угла ставился вопрос о возможности однозначно классового мировоззрения и непосредственно определяемого им «чисто пролетарского» искусства. Согласно экспрессионистам (Б.Уиц*, А.Комьят*, Ш.Барта*, М.Дёрдь*, а также прозаик Л.Надь, журналист А.Рез и др.), пролетарское искусство уже существует, вырастая из классового самосознания и коммунистических убеждений: служа своим социально заостренным содержанием и агитационными формами революционной борьбе, противодействуя искусству буржуазному и мелкобуржуазно-анархическому, реакционному. По мнению других (например, близкого в 1920-е к авангардизму поэта и прозаика Д.Ийеша, также Ж.Кунфи, Я.Маца*), нарождающееся пролетарское искусство полезно и нужно. Оно обогащает новым «человеческим содержанием» традиционное, классическое искусство, однако нередко сползает к публицистической оголенности, губительной для художественности, противовесом чему должно быть большее внимание к эмоционально-психологической сфере и культурному наследию, эстетическое просвещение масс. Наконец, согласно официально опубликованному еще в Советской Венгрии «Разъяснению» («Felvilágosításul») Лукача*, искусство может быть только либо «хорошим», либо «плохим». Попытки – на такой позиции стоял Кашшак* – создать сугубо пролетарское, классовое или «партийное» искусство вредны, ибо, сковывая и обособляя творца, мешают истинной «революции духа»: нравственному воспитанию более совершенного, целостного человека.

Первые две точки зрения приобрели первостепенное влияние среди тех эмигрантов, которые в начале 1920-х объединились вокруг выходившей в Чехословакии на венгерском языке газеты «Кашшаи Мункаш»* и венгерских экспрессионистских журналов «Акастотт эмбер», «Эк» и преемника их, «Эдьшег»*, издававшихся в Вене. Газета «Кашшаи Мункаш» сочувственно откликалась на деятельность пролеткультов в Чехословакии и России, перепечатывала их документы, в том числе обращение Международного Бюро Пролеткульта к зарубежным рабочим (1920). Сотрудники газеты (Я.Маца*, А.Гидаш*, Ю.Санто и др.) участвовали в создании местных пролеткультов: организовывали венгерские декламационные и хоровые кружки, лекционные и театральные вечера, писали скетчи и пьесы для них. Но главную инициативу в пропаганде и организации венгерских пролеткультов проявлял журнал Комьята, Уица и Реза «Эдьшег», который поддержал замысел создать международное объединение пролеткультов, предложив свою программу деятельности («Соображения по поводу создания международной пролетарско-культурной организации», «Szempontok egy nemzetközi proletár kultúrszervezet megteremtéséhez», 1923). Эта программа, развернутый манифест венгерского пролеткультовского движения, предполагала руководство и контроль со стороны коммунистической партии, вхождение на правах секции в III Интернационал, опору на советский опыт и на зачатки пролетарской культуры и искусства. Московские эмигранты (Б.Иллеш, М.Залка, переехавшие позже в СССР Ш.Барта, А.Гидаш* и др.) образовали венгерскую секцию МАПП (1925) и вошли в Международный Союз венгерских революционных писателей и художников (1926), который разделял программные положения РАПП. Противником пролеткультовско-рапповских теорий оставался Л.Кашшак, считавший, что «творцами культурных ценностей всеобщего значения могут быть лишь духовно выдающиеся личности эпохи» (статья «Рабочее движение и искусство», «Munkásmozgalom és művészet», 1925), а «попытка Луначар-

ского и Богданова искусственно и при государственной поддержке создать так называемый пролеткульт не дала никаких стоящих внимания результатов» (статья «Искусство пролетарское или искусство социалистическое?», «Proletárművészet vagy szocialista művészet?», 1928).

Все же в сблизившейся с пролетариатом «активистской» венгерской литературе, отчасти и в изобразительном искусстве, жизнь рабочего класса получила новое освещение. Господствовавшую прежде сострадательность (социал-демократическая поэзия и проза) уже в 1910-е, в первых произведениях Кашшака, сменила вдохновенная убежденность в освободительно-созидательном призвании «мастеровых» всего мира. На службе революции исполнился еще большего волевого напора энергичный стих Комьята. На ум и сердце читателей и слушателей Гидаша воздействовали и сатирическая, и лирическая, и призывно-ораторская, и песенно-фольклорная интонация, и сам «буйный ритм» его стихов (А.Луначарский) – вся многообразно выразительная аранжировка, в какую облекалась нужная агитационно-политическая задача. Правда, творчество даже талантливых венгерских «активистов», которые связали свою судьбу с коммунистическим движением, не стало исключением: непосредственное чувство и у них часто теряло художественную высоту. Драматическое, патетическое одушевление в поэзии сбивалось на митинговую громогласность, рассказы и очерки (Я.Детваи*, Й.Лендела*, Ш.Барты) – на газетную фактографичность. Известное положительное значение приобретенной социальной ориентации приоткрывается лишь в исторической перспективе, в общегуманистическом звучании более поздних стихов А.Йожефа*, романов А.Гидаша, прозе Й.Лендела и др.

В Чехословакии своеобразным аналогом российского – и предшественником чехословацкого – пролеткульта можно считать образованный при участии С.К.Неймана «Социалистический Совет просвещенных рабочих» (1919), который примкнул к барбюсовскому «Кларте». Нейман стал инициатором издания журнала «Червен» (1919–1921), который знакомил чешскую общественность с новейшими европейскими художественными течениями: кубофутуризмом, унанимизмом и др., в том числе и с немецким экспрессионизмом (прежде всего с журналом «Акцион»*). Но уже с первого номера за 1921 (год постановления ЦК КПЧ о создании чехословацкого пролеткульта) у журнала появляется подзаголовок: «Пролеткульт – коммунизм – литература – новое искусство». Вокруг «Червена» группировались в большинстве своем коммунистически ориентированные писатели и критики (И.Гора, А.Черник, К.Тейге, И.Гонзл, И.Волькер, Я.Сейферт, И.Горжеши, В.Ванчура и др.). С.К.Нейман стал секретарем Пролеткульта (1922–1924), членами его были М.Майерова, З.Неедлы, К.Ольбрахт. Под редакцией С.К.Неймана начал издаваться еженедельник «Пролеткульт» (1922–1924), его статья «Пролеткульт» (1924) стала программной.

Эти годы отмечены в Чехословакии дискуссией о новом искусстве между Пролеткультом и выступившим под флагом экспрессионизма объединением «Литерарни скупина»* («Литературная группа»). Начало дискуссии положил манифест, автором которого был главный теоретик «Литературной группы» Ф.Гётц*. Экспрессионизм характеризовался в нем как «стиль целой эпохи», который охватывает и политику («большевизм есть политический экспрессионизм»). Гуманистическая составляющая стала главной линией соприкосновения и размежевания «Пролеткульта» как с «Литературной группой», так и с творческим объединением молодых писателей и художников «Деветсил», первоначально солидарным с пролетариатом, но к середине 1920-х отошедшим от него и выдвинувшим концепцию «поэтизма». В трактовке Ф.Гётца чешский экспрессионизм в его самобытной славянской модификации тяготеет, в отличие от немецкого, к соединению мечты и реальности, стремясь к «одушевленной» целостности. «Литературная группа» была против односторонне агитационного искусства, поставленного на службу пролетариа-

ту, а также против ориентации на русскую революцию, за что подвергалась резкой критике со стороны Пролеткульта.

В годы спада революционного движения многие чешские писатели отходят от лозунгов пролетарского искусства и литературные дискуссии сосредоточиваются вокруг поэтизма. В противовес «Литературной группе» с ее более трагичным восприятием поэтисты считали, что в народ надо нести жизнелюбие. Однако, по мнению Ф.К.Шальды, и поэтистская, и экспрессионистская программы страдали «половинчатостью»: поэтизм оставлял в стороне вопрос о социальной справедливости, а экспрессионизм, делая акцент на жестокости социально разорванной действительности, представлял будущее в отвлеченно-морализаторских тонах. Иными словами, и представления поэтистов о создании нового мира, подобного «прекрасной поэме», и мечта экспрессионистов о всеохватной любви и космическом братстве оставались, по сути, утопичными и односторонними.

В словацкой литературе долгое время (1900-е – начало 1920-х) мистико-романтическая, мессианская идеализация крестьянства как самого жизнеспособного социального слоя определяла враждебно-недоверчивое отношение к попыткам пролетарского политико-культурного самоопределения. Это наложило национально-романтический, фольклорно-мифологизирующий отпечаток на восприятие так называемой «Словацкой модерной», авангардистских, в том числе экспрессионистских, веяний, обусловив одновременно прямое расхождение ее с первыми революционными словацкими литераторами (Я.Поничан, В.Клементис, Э.Уркс и др.), которые учились в Праге и вместе с молодой радикальной интеллигенцией (Л.Новомеский, П.Илемницкий и др.) сгруппировались затем вокруг братиславского журнала «Дав» (1924–1937), объявившего себя органом «словацкого революционного литературного авангарда». Новую литературу рабочего класса Уркс определял как будущие «пролетарский реализм» и «пролетарский романтизм», главный залог и мерило которых видел он прежде всего в человечности.

В ряде других европейских стран также не возникло самостоятельных пролеткультовских организаций, иногда они только проектировались, в некоторых случаях просуществовали очень краткое время. В Италии заслуживает быть отмеченной решительно противоположная узко-сектантским взглядам позиция Антонио Грамши. В руководимом им Институте пролетарской культуры в Турине (1921) – в рамках интернациональной секции Пролеткульта – Грамши отстаивал необходимость критического освоения всего искусства и культуры прошлого и настоящего, – освоения, которое не исключает, а предполагает участие в этом процессе интеллигенции, сочувствующей рабочему классу и принимающей его идеологию. Фашистский режим Муссолини, однако, очень скоро положил конец легальной деятельности Грамши.

В Польше в 1910–1920-х, частично под влиянием русского Пролеткульта и непосредственного знакомства с Россией, активно развивалась агитационная пролетарская поэзия (Станислав Рышард Станде, Владислав Броневский, учившиеся в Москве Бруно Ясенский, Витольд Вандурский). Ей предоставлял свои страницы, в частности, общественно-литературный журнал коммунистической партии Польши «Культура роботнича». В 1930-е в социалистических журналах («Левар», «Левы тор», «Наш выраз», «Сигналы» и др.) осуществлялась «смычка» политического радикализма и левого авангарда. Черты экспрессионизма были присущи отдельным произведениям, например, Станислава Выгодского. Однако узко-пролетарских организаций, подобных Пролеткульту, в Польше не было, а революционная поэзия тяготела в целом не к экспрессионистским, а к футуристическим и конструктивистским художественным образцам, постепенно отмежевываясь от мистически ориентированного экспрессионизма группы «Здруй»*.

Весной 1920 в газете Болгарской коммунистической партии «Ново время» было опубликовано обращение Исполнительного комитета Временного международного бюро пролетарской культуры, был образован

комитет для организации широкой сети пролеткультов, которые, однако, в Болгарии так и не были созданы. Пролетарской печатью велась упорная полемика с «буржуазной эстетической мыслью» и авангардистским «формализмом», приверженцем которых считался журнал «Златорог». Определенную корректирующую роль играли статьи Луначарского в защиту общегуманистического назначения социалистической культуры, которые перепечатывались в Болгарии. Близость к экспрессионизму очевидна в творчестве Гео Милева*; эмоционально приподнятое звучание, сатирическая и революционная символика и аллегоричность стихов Х.Смирненского (сборник «Да будет день», 1922) объективно совпадали не только с российской пролеткультовской, но отчасти и с экспрессионистской поэтикой.

В Румынии, где не существовало пролеткульта – ни как организации, ни как сколько-нибудь ясного направления, тем не менее, в годы после I мировой войны широко распространилось понятие «пролетарская литература». Присутствие пролетарской культуры оттеняли конструктивизм и сюрреализм, легко проникавшие на румынскую почву через французский язык. Немецкоязычный («немецко-культурный») по преимуществу экспрессионизм приходил в Румынию благодаря личным контактам немецкоязычных румынских деятелей культуры, был гораздо уже по своему воздействию, и воспринимался как неопределенно-расплывчатый знак нового. Близкие пролеткульту явления развились позднее как часть городской культуры, однако без каких-либо организационных признаков (союзов, театров, журналов и т.д.) и какого-либо существенного продолжения в будущем не имели.

В Югославии такие яркие творческие личности, как хорваты Август Цесарец*, Мирослав Крлежа*, словенец Сречко Косовел*, положительно относились к антибуржуазной, трагически (Косовел) и «пангуманистически» (Цесарец) окрашенной патетике экспрессионистов. И Цесарец, и Крлежа усматривали основу творчества в интуиции, которая в искусстве будущего соединит с вещественной оболочкой «душу», ибо она, собственно, и есть «концентрированное выражение жизни» (Цесарец). Цесарец отдавал безусловное предпочтение не пролеткультовской практике, а театральным новациям Мейерхольда и Таирова, а в начале творческого пути – экспрессионистской эстетике и поэзии с ее трагической масштабностью, отрицанием всякой – буржуазной, военной – бесчеловечности, тяготением к справедливому жизнеустройству. Увлечение экспрессионизмом позже, в 1930-х годах, пережил и сербский поэт Радован Зогович*. Экспрессионистские интонации слышны у члена сюрреалистической группы, социал-радикала и поэта Оскара Давичо. Не столько пролеткультовские «классовые» установки, сколько именно экспрессионизм питал гиперболичную контрастность, гротесковость и исступленный образно-эмоциональный напор их поэзии.

Экспрессионизм вскоре вышел за пределы Европы (приобретая всюду своеобразие, отражающее условия существования на новой родине), пустил корни в США, где он проникался антибуржуазными настроениями самой разной направленности (Ю.О’Нил*, А.Миллер*, революционная графика 1930-х и т.д.), и в Мексике, где принял совсем особый вид в соответствии с особенностями национального характера и культурными традициями, породив выражение «революционный экспрессионизм», которое для европейских стран звучит как оксюморон, и даже в Японию, где приобретал свой, ярко выраженный национальный характер.

Вызванное к жизни объективной социально-исторической динамикой революционное («пролетарское») и экспрессионистское искусство начала XX в. в своей повседневной практике полнилось более сложным и богатым содержанием и соответствующими ему более емкими художественно-выразительными средствами. Как показывает эволюция многих и разных художников, ее равнодействующая выразилась в постепенном движении от абстрактности к большей конкретизации, от всеобщего – аллегоричного и символичного, абстрактно-

логического – к социально-психологической индивидуализации. Движение это подводило к существенной перемене в отношении к реалистическим традициям, даже приятию их – в контексте, однако, более современного, новейшего художественного опыта.

Тем не менее, отрицательное отношение к экспрессионизму в среде сектантски настроенных руководителей пролетарско-революционных творческих организаций усиливалось по мере обострения политической ситуации в Европе: с экономическим кризисом 1929–1932, приходом в Германии к власти нацизма, преследованиями и уничтожением «дегенеративного искусства», процессами над «врагами народа» в СССР, распространением политического террора и нарастающей военной угрозой. Это показала дискуссия об экспрессионизме, развернувшаяся в 1937–1938 в немецких эмигрантских журналах («Ворт», «Das Wort», и др.), принявшая международный характер (в частности, затронувшая и советское искусство – в ней участвовали журналы «Литературный критик», «Интернациональная литература» и др.). В выступлениях некоторых ее участников (А.Куреллы* под псевдонимом А.Циглер), В.Хааса, А.Кеменя, а также Д.Лукача, чьи идеи во многом определили ход дискуссии) ясно дали себя знать несовместимые с задачами антифашистского Народного фронта пережитки вульгарно-социологической, сектантской нетерпимости по отношению к экспрессионизму и другим авангардистским направлениям (в частности, сюрреализму), которые клеймились как упадочные и формалистские. Эта идеологическая односторонность не была принята большинством участников дискуссии, в том числе такими видными, как Х.Вальден*, Э.Блох, Г.Эйслер (и несколько позже откликнувшимися на нее в печати Б.Брехтом* и А.Зегерс). Все они стремились подчеркнуть важность взвешенной оценки экспрессионизма для сплочения антифашистских общественных и литературных сил (подробнее об острой дискуссии на эту тему см.: «Лукач Дёрдь»). Тем не менее, тень огульно негативного отношения к экспрессионизму, которую бросила на него эта дискуссия, надолго сохранилась в среде марксистской эстетики и общественной мысли, в том числе и после II мировой войны.

Лит.: Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. № 9–10; Богданов А. Пути пролетарского творчества. Тезисы // Пролетарская культура. 1920. № 15–16; Литературные манифесты: От символизма к Октябрю. М., 1924, 1929; Литературное наследство. Т. 81. Из истории Международного объединения революционных писателей (МОРП). М., 1969; Дикушина И., Швецова Л. Пролеткульт // КЛЭ. Т. 6. М., 1971; Рябова Е. О литературе «измов» на службе революции // Советское славяноведение. 1973. № 3; В Политехническом 1917–1923. Статьи. Манифесты. Воспоминания. М., 1987; Октябрьская революция и новая концепция литературы. М., 1989; Коржихина Т. Извольте быть благонадежным! М., 1997; Опыт неосознанного поражения. Модели революционной культуры 20-х годов. М., 2001; Mácza J. Esztétika és forradalom. Budapest, 1970; «Vár egy új világ». Budapest, 1975; Kassák L. Éljünk a mi idönkben. Budapest, 1978; «Induló balra». Budapest, 1979; Világszemlélet és irodalom. Budapest, 1982; «Az idöt mi hoztuk magunkkal». Budapest, 1985; Avantgarda dnámá, d. I. Praha, 1971; Brezina J. Slovenská poézia v revolucnich rokoch. 1917–1921. Bratislava, 1957; Urks E. Básnik v zástupe. Br., 1961; Zur Geschichte der sozialistischen Literatur 1918–1933. Berlin, 1963; Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption / Hg. H.-J.Schmitt. Frankfurt a M., 1973; Internationale Literatur des socialistischen Realismus 1917–1945. Berlin und Weimar, 1978; Nössig M., Rosenberg J., Schrader B. Literaturdebatten in der Weimarer Republik. 1918–1933. Berlin, Weimar, 1980; Fortschrittliche deutsche Literaturkritik 1918–1933 / Hg. Th.Rietschel. Halle-Leipzig, 1983.

О.Россиянов

ПРОРОЧЕСТВО – одно из стержневых понятий в художественной системе экспрессионизма, связанное с катастрофизмом* как важнейшей мировоззренческой и поэтологической характеристикой, порожденной трагическим жизнеощущением. Стремление найти выход из тупика порождало разнообразные виды пророчеств – от предсказаний близящегося Судного дня (в русле библейской традиции) до социально-утопических или катастрофических картин будущего. Пророчества будущего – светлого

или безысходного – становились одним из главных мотивов экспрессионистского творчества. Поиск нового гуманизма и вера в «доброту» человека не заглушали мощно звучащие в экспрессионизме сигналы страха и тревоги; экспрессионистское утопическое мессианство сочеталось с представлением о неизбежной расплате за греховность, в том числе за «грех» цивилизации, уничтожавшей в человеке человеческое и толкавшей его в бездну рационализма.

Предощущение конца света, в многообразных художественных вариантах присутствует в поэзии и драматургии, живописи, кинематографе, музыке экспрессионизма. Оно особенно характерно для «драмы возвещения»*, которой присущ религиозный пафос «благовещения» («Verkundigungsdrama»). Потрясением, вызвавшим волну самых разнообразных пророчеств, стала I мировая война, воспринятая одними как начало конца, другими – как искупление с последующим наступлением новой эры братства и человечности. Й.Р.Бехер* в стихотворении «Зимняя молитва 1915–1916» высказывал убеждение, что остановить бойню может «лишь Ангел», «последняя и мистическая сила». Глубокая потрясенность звучит в стихах А.Эренштейна*, Э.Толлера* и других поэтов, не утративших веру в лучшее, которая выливается в пламенные пророчества грядущего светлого рая на земле. Многие экспрессионисты убеждены, что человек, избавленный от борьбы за хлеб насущный, навсегда отвергнет войны.

Как предчувствие неизбежного краха, еще до войны, рисовал Л.Майднер* свои пугающие городские пейзажи с рушащимися домами; Я. ван Ходдис* писал: «Железо крыш летит, дробясь в куски... Мосты разверзли пропасть поездам...»; у Г.Гейма* возникает образ большого города, павшего на колени: толпы людей на улицах неподвижно смотрят в небо, словно ожидая близкой гибели. Все ощутимее звучит мотив обреченности «человечества пред огненными безднами» (Г.Тракль*); Ф.Верфелю* мир виделся как огромный госпиталь, как приют для бедных, где царит атмосфера страха и отчаяния. Мир, полный горечи, «долина бед» (Б.Брехт*), представление о человечестве как гигантском «морге» (Г.Бенн*) – характерные символические картины экспрессионизма, отражающие характер его катастрофических пророчеств.

Различные обработки мотива светопреставления возникают в «Коротком дне» (1910) Т.Дойблера*, «Войне» (1911) Г.Гейма, «Враге» (1913) Верфеля, в сборнике П.Цеха* «Новая Нагорная проповедь» (1919) и т.д. Мотивы гибели и спасения соединяются, причем спасению должно предшествовать уже не просто разрушение старого антигуманного мира, но и «сожжение на костре», понимаемое как изгнание сатаны. Вместо порыва к мировой революции возникает картина вознесения на небо, притом в образе «кричащих» ангелов.

Романтико-иррационалистическая стилистика наиболее характерна для экспрессионистских экстатических пророчеств. Видение, сновидение, в более широком смысле визионерство можно считать их важными структурными принципами. Визионерство отражает и стремление вырвать человека из пут рациональной, детерминированной реальности, вернуть ему свободу выбора. Обреченные на гибель хаотические берлинские ландшафты Бехера, апокалипсические видения Г.Гейма и Г.Тракля передают ожидание злого рока, противостоять которому может лишь всеобщее искупление вины. Человек в экспрессионизме вовлечен в яростную борьбу добра и зла, темных и светлых сил, исход которой и тем самым судьба человечества предстают весьма неясными, в зависимости от доминирующих мировоззренческих представлений отдельных авторов.

Лит.: Hinck W. Das moderne Drama in Deutschland. Göttingen, 1973; Eykmann Ch. Denk- und Stilformen des Expressionismus. München, 1974; Knapp G.P. Die Literatur des deutschen Expressionismus. München, 1979; Gehrke M. Probleme der Epochenkonstituierung des Expressionismus. Frankfurt a. M., 1990.

И.Млечина

ПРО́ХАЗКА, АНТОНИН (Prohâzka, Antonín, 05.06.1882, Важины у Вышкова, Австро-Венгрия – 09.06.1945, Брно, Чехосло-

вакия) – чешский художник. Выходец из сельской среды. Учился на юридическом факультете Пражского университета (1901–1902), затем в Художественно-промышленной школе (1902–1904) и Академии изобразительного искусства (1901–1906, Прага). Начал выставляться в 1907. В 1906–1909 осуществил поездки в Берлин, Амстердам, Париж, Венецию, Неаполь и Рим, где изучал античное искусство, наследие Рембрандта, Хальса, Эль Греко, французских импрессионистов, Ван Гога*. Был членом объединений «Осма» («Osma», «Восьмерка»), «Манес» («Mánes»), «Скупина витварных умелцу» («Skupina výtvarných umělců», «Группа деятелей изобразительного искусства»), «Скупина витварных умелцу Брно» («Skupina výtvarných umělců Brno», «Группа деятелей изобразительного искусства Брно»).

П. испытал воздействие живописи Мунка*, однако ему не свойствен трагический пафос его творчества, как и цветовые преувеличения художников-экспрессионистов «Осмы». Он – лирик, скорее близкий к фовизму. Таковы его картины 1905–1909 – портреты, натюрморты, пейзажи, композиции на темы жизни будничной улицы, городских площадей, цирковых представлений («Автопортрет с сигаретой», «Vlastní podobizna s cigaretou», 1906; «Парижская площадь в Берлине», «Pařížské náměstí v Berlině», 1907; «Улица», «Ulice», 1907; «Цирк», «Cirkus», 1907; «Влюбленные», «Milenci», 1906–1907; «Игроки», «Hráči», 1908 и др.). Выдержанные в экспрессивной тональности, они отличались выразительностью мазка, пластикой форм, подчеркнуто функциональной трактовкой красок «не как символа, а как чувственной реальности», «транспонированной энергии» («Фрукты и кувшин», «Ovoce a džban», 1907). В эти же годы он создал картину на библейскую тему «Изгнание из храма» («Vyhnání z chrámu», 1909), проникнутую барочным пафосом, традиционным для чешского искусства.

В начале 1910-х П. сблизился с Браком и Пикассо; под их влиянием в духе синтеза кубизма и экспрессионизма созданы полотна «Прометей», «Prometheus», 1910–1911; «Натюрморт на столе», «Zátiší na stole», 1912; «Композиция», «Kompozice», 1912; «Кофейная чашка», «Kávová konvice», 1913; «Певец», «Zpěvák», 1916), для которых характерна экспрессивно-геометрическая деформация, плоскостное изображение предметного мира, взаимопроникновение разных плоскостей, образов живой и неживой материи. Вершиной кубоэкспрессионистской живописи художника явилась картина «Концерт» («Koncert», 1912). Посредством многократного преломления линий и разного рода форм в ней метафорически выражена мысль о «музыке сфер», созвучии и, наоборот, дисгармонии различных сторон окружающего мира.

С середины 1920-х П. увлекается примитивизмом, пластикой малых форм, все больше склоняется к социальной тематике («Скитальцы», «Tuláci», 1926; «Le Trayas», 1929). В традициях античной живописи написано монументальное полотно «Прометей» («Prometheus», 1938). 1930-е ознаменовались интересом П. к настенной живописи в Помпеях, обращением к пасторальным композициям; влияние персидской миниатюры сказалось в иллюстрациях к «Одиссее» Гомера, библейской «Песни песней».

В 1925 и 1933 награжден Золотыми медалями на выставках в Париже. В 1937 получил Гран-При парижской Всемирной выставки за монументальную живопись и мозаику.

Лит.: Kutal A. Antonín Procházka. Praha, 1959; Lamač M. Moderne tschechische Malerei. 1907–1917. Prag, 1967; Glivický J. Antonín Procházka a kniha. Praha, 1971; Expresionismus v českém umění. 1905–1927. Praha, 1995.

Р. Филипчикова

ПУ́ЛЬФЕР, МАКС (Pulver, Max, 06.12.1889, Берн – 13.06.1952, Цюрих) – швейцарский поэт и драматург. Родился и вырос в семье аптекаря, изучал германистику в Страсбурге, Лейпциге и Фрайбурге (Брайсгау), испытал сильное влияние немецкого натурфилософа Франца Ксавера фон Баадера, впервые сформулировавшего романтическое понимание знака, через него пришел к гностическим и мистическим учениям.

Докторская диссертация «Романтическая ирония и романтическая комедия» опубликована в 1911. В 1911–1912 изучал психологию и графологию в Париже. С 1914 по 1924 жил в Мюнхене, поддерживал контакты с Р.М.Рильке и Ф.Кафкой*, был очевидцем провозглашения и разгрома Баварской советской республики, первого гитлеровского путча (1923).

Вскоре после возвращения на родину в 1924, П. отошел от литературного творчества и обратился к занятиям графологией и глубинной психологией (в сотрудничестве с К.Г.Юнгом). П. – один из крупнейших швейцарских поэтов; живя в Германии, впитал в себя настроения эпохи, усвоив поэтику ее ведущего направления – экспрессионизма. Но его как швейцарца скорее отталкивал, чем притягивал экстатический порыв* и субъективистский произвол. Спасение от ужасов бурной эпохи он искал в диалектическом взаимодействии противоположностей – добра и зла, света и тьмы. Мотивы жестокого внутреннего разлада звучат уже в первом сборнике стихов «Встреча с собой» («Selbstbegegnung», 1916). Спасение видится ему в труде, в самоотречении и слиянии с себе подобными, с миром: «Благословен будь человек, творящий необходимое... Быть захваченным общностью, раствориться в целокупности. Попробуй расчлени пламя!» («Письмо к другу в Германии», «Brief an einen Freund in Deutschland»). Творчество П. одержимо беспокойством, ожиданием перемен, состраданием к жертвам войны и угнетения, жаждой приобщения к «новой духовности». Правда, для П. экстатические гримасы социальной и культурной жизни – всего лишь симптом глубоко укоренившейся «религиозной болезни нашего поколения». Но он не замалчивает эту болезнь, как многие деятели культуры в Швейцарии, а призывает увидеть ее взаимосвязи с широким кругом общественных явлений. В стихотворениях сборника «Подъезд» («Auffahrt», 1919) звучат призывы отказаться от роли простых созерцателей «новой пляски смерти», до основания разрушить «сверкающие фасады» и построить «молодую страну, новый светлый дом». Сходные идеи П. развивает в драмах «Чертяка Роберт» («Robert der Teufel») и «Александр Великий» («Alexander der Grosse», обе 1917): от прекраснодушного оптимизма XIX в. путь ведет к укреплению творческой индивидуальности, к расширению собственного «я» до космических масштабов. Вместе с тем, как и у других экспрессионистов, субъективизм П. сочетается с тягой к насыщению действия многочисленными персонажами (драма «Христос на Олимпе», «Christus im Olymp», 1918). В драме «Чертово колесо» («Das Grosse Rad», 1921, поставлена 1926), прототипом главного героя которой, художника-бунтаря, послужил Э.Толлер*, уже видны элементы критического расчета с экспрессионизмом: экстатический революционный порыв терпит крах в результате разрыва между словом и делом. Однако стихотворения сборника «Белый голос» («Die weisse Stimme», 1924) еще целиком выдержаны в духе экспрессионизма.

П. удалось запечатлеть существенные приметы эпохи, не прибегая к реалистически конкретному изображению. В его поэзии собственно швейцарских особенностей не так уж и много. Почти нет их и в романе «Переулок небесных врат» («Himmelpfortgasse», 1927), действие которого происходит в немецких городах, в среде отчаявшихся, опустившихся людей, наркоманов. Это уже не экспрессионистическое, а экспериментально-психологическое произведение. Образы и настроения лирики П. вырастали из восприятия окружающего мира как «раны», как «мрака» и «ночи»; исцелиться от болезни времени, по его мнению, может только тот, кто сделал ставку на собственное «я», на внутренние ресурсы личности.

Соч.: Odil, 1917; Igernes Schuld. Ein Kammerspiel in vier Akten, 1918; Merlin, 1918; Kleine Galerie. Prosa. Zürich, 1925; Arabische Lesestunden, 1925.

Лит.: Expressionismus in der Schweiz / Hg. M.Stern. Bände I–II. Bern; Stuttgart, 1981.

В.Седельник

«ПУТЕВИ» («Путеви», «Пути») – сербский журнал («ежемесячные выпуски по искусству и философии»), выходил в Белграде с января 1922 по август 1924. Всего

вышло пять номеров. Учредителями журнала выступали М.Techинац, М.Ристич и Д.Тимотиевич. Издание последнего номера осуществляли М.Ристич и М.Црнянский*. Журнал декларировал открытость «всем современным направлениям или школам», главными критериями отбора произведений провозглашал отрицание «ложной» традиции (под которой подразумевалась вся традиция довоенного искусства), талант автора и отображение им нового содержания эпохи. Главная задача журнала, как сказано в редакционной статье первого номера, – совершить переворот в литературном творчестве и в понимании литературы. Переворот должен быть совершен «самым кардинальным образом», то есть путем создания произведений искусства, и только во вторую очередь путем написания манифестов и программ. Возрождение сербского искусства, говорилось в статье «К широким горизонтам» (С.Стефанович), начнется на путях, ведущих в будущее, какими бы трудными и нехоженными они ни казались, какими бы туманными ни представлялись горизонты.

Журнал печатал, кроме литературных произведений, программные документы художественных школ, аннотации на книги, эссе по актуальным вопросам искусства и жизни. Он объединил авторов разных идейных и художественных направлений. Вместе с тем, среди них постепенно начали вырисовываться две группы, одна из которых – М.Црнянский, С.Винавер*, Р.Петрович*, М.Крлежа* и др. – имела явственное тяготение к экспрессионизму, а другая – М.Дединац, М.Ристич, Д.Матич, А.Вучо – к сюрреализму. Остальные авторы – С.Стефанович, И.Андрич*, И.Секулич, Т.Манойлович и др. ни к тому, ни к другому направлению не тяготели. Наличие группировок осложняло редакционную работу журнала, но если «сюрреалистическая группа», вначале не противопоставлявшая себя другим авторам, со временем признала свое сотрудничество с ними «ошибкой», то концепция «экспрессионистской группы» базировалась на двух знаменитых манифестах («Манифест экспрессионистской школы» Винавера и «Объяснение Суматры» Црнянского), где экспрессионизму придавалось общечеловеческое значение. В то же время следует учесть, что в конце 1910-х – первой половине 1920-х название «экспрессионизм» в Сербии прикладывалось к разным, часто противоречащим друг другу направлениям.

На страницах журнала публиковались произведения Дж.Джойса (впервые на сербско-хорватском языке), В.Маяковского*, А.Штрамма*, К.Швиттерса, много внимания уделялось А.Жиду, А.Бретону, Г.Аполлинеру, П.Элюару, Л.Арагону, Б.Сандрару, воспроизводились рисунки Пикассо, давалась информация о Фрейде и психоанализе. «Сюрреалистическая группа» журнала постепенно вырабатывала собственную платформу, и журнал фактически служил «собиранию сил» будущих сербских сюрреалистов в период, когда в самом Париже это движение находилось еще в начальной фазе своего формирования. «Экспрессионистская группа» так и не нашла способов организационного объединения и фактически распалась сразу же после закрытия журнала.

За свое недолгое существование журнал (как орган молодых сербских литераторов) успел завоевать популярность в белградской литературной среде, но, заняв агрессивную позицию по отношению к традиционной «беззубой» критике, приобрел недоброжелателей в лице солидных официальных изданий и подвергался с их стороны постоянным нападкам. Однако главной причиной его недолговечности следует считать все же расплывчатость программы (по словам М.Ристича – «в ее основе лежал компромисс»), что способствовало постоянным раздорам среди учредителей и в конечном счете привело к тому, что они потеряли интерес к собственному изданию. После его закрытия М.Ристич почти сразу же организовал выпуск нового журнала – «Сведочанства», в котором редакционная платформа была сориентирована исключительно на сюрреализм. В то же время даже сам Ристич впоследствии признал, что «сербская послевоенная литература должна начинаться со слова “экспрессионизм”».

Лит.: Kapidžić-Osmanagić H. Srpski nadrealizam. Sarajevo, 1966; Српска авангарда у периодици. Београд, 1996.

М.Карасева

ПФЕ́МФЕРТ, ФРАНЦ (Pfemfert, Franz; 20.11.1879 Лецен, Восточная Пруссия, ныне Польша – 25.05.1954 Мехико, Мексика) – немецкий издатель, публицист, литературный критик, поэт, переводчик. Рос в мелкобуржуазной берлинской семье, автодидакт. Уже в юности обнаруживает интерес к социалистическим идеям, сближается с анархистскими кругами, сотрудничает (1904) с анархическим литературным журналом «Кампф» («Kampf», «Борьба»), в различных изданиях публикует политические статьи, а также эссе о современной литературе. В 1910–1911 – редактор литературно-политического журнала «Демократен» («Demokraten» «Демократы»), в котором печатает и собственные стихи (под псевдонимом У.Гадай), политические заметки и рецензии.

П. вошел в историю немецкой литературы прежде всего как издатель журнала «Акцион»*, поддерживавший и собиравший вокруг себя молодых экспрессионистов. С 1911 по 1932 журнал был важнейшим периодическим изданием экспрессионистов, средоточием новых художественных и политических импульсов, утопической идеи «великой немецкой левой». Молодые литераторы, группировавшиеся вокруг журнала, рассматривали искусство, прежде всего поэзию, как атаку на буржуазный мир и традиционную буржуазную литературу. В 1911–1914 П. организует вечера, на которых выступают авторы журнала «Акцион» (Брод*, Бенн*, Беньямин*, Вольфенштейн*, ван Ходдис*, Ласкер-Шюлер* и др.); в 1913–1914 устраивает литературно-политические «революционные балы», в подготовке которых среди прочих участвуют Г.Манн* и Р.Шикеле*. С начала 1920-х журнал становится почти исключительно политическим.

С первых дней I мировой войны П. занимал откровенно пацифистскую позицию, проявил гражданское мужество, не подчинившись предписаниям цензуры и выступив против военно-шовинистической истерии. В эти же годы он организует книжное издательство, устраивает выставки графики из журнала «Акцион». Важную роль в консолидации антимилитаристски настроенных левых экспрессионистов сыграли издававшиеся П. специальные номера журнала, посвященные Ф.Верфелю*, Г.Манну, Л.Майднеру* и др., а также антологии «1914–1916» (1916) и «Акционсбух» (1917), поэтическая серия в семи томах, включавшая экспрессионистскую поэзию 1916–1922 (Г.Бенна, В.Клемма*, О.Канеля и др.), а также многочисленные другие издания, в том числе 60-томный «Красный петух» («Der rote Hahn», 1917–1924), где были представлены, среди других, К.Оттен*, И.Голль*, К.Штернгейм*, А.Луначарский*, Й.Р.Бехер*. После Ноябрьской революции 1918 П. руководил созданной им «Антинациональной партией социалистов (Немецкая группа)», сотрудничал с «Союзом Спартака», переводил сочинения В.И.Ленина, публиковал материалы о советской России. В конце 1920-х занимает все более левацкие позиции, становится активным приверженцем Троцкого, переводит его и пишет о нем.

В 1933 П. был вынужден покинуть Германию; работал фотографом в Карловых Варах, в 1936 бежал в Париж; в 1940 добрался до Нью-Йорка, а через год оказался в Мехико, где снова зарабатывал на жизнь ремеслом фотографа. Издательская деятельность П., прежде всего сыгравший выдающуюся роль журнал «Акцион», как и некоторые его собственные статьи, стали неотъемлемой частью экспрессионистского движения в Германии, наложив на него заметный отпечаток и во многом определив характер его развития.

Соч.: Die deutsche Sozialdemokratie, 1917; Moskau und wir, 1920; Vor zehn Jahren, 1924; Meine Erinnerungen und Abrechnungen, 1951.

И.Млечина

ПШИБЫШЕ́ВСКИЙ, СТАНИСЛАВ ФЕЛИКС (Przybyszewski, Stanisław Feliks, 07.05.1868, Лоево-на-Куявах, под Иноврацлавом – 23.11.1927, Яронты, Польша) – прозаик, драматург, эссеист. Писал по-немецки и по-польски. Уроженец прусской части

разделенной Польши. Родился в многодетной семье сельского учителя – польского патриота и страстного пчеловода. В детстве, будучи глубоко набожным, сочинял католические песнопения; в юношестве писал полные мировой скорби романтические поэмы. Был отличным рисовальщиком и одаренным музыкантом. В 1889, окончив немецкую гимназию в Вонгровце, уехал в Берлин; изучал архитектуру, а с 1890 медицину и психологию в политехническом институте (исключен за «подрывную деятельность», 1893). В первом философском эссе «К психологии индивида» («Zur Psychologie des Individuums», 1892) обосновал применительно к творчеству Ф.Шопена, Ф.Ницше и У.Хансона неизбежность конфликта между творческой личностью и «здоровым» обществом; независимо от Фрейда разработал сходную концепцию психики. Благодаря этому сочинению прослыл гением в кругу немецко-скандинавской богемы (прославился и как пианист – интерпретатор Шопена). Коротко сошелся с У.Хансоном, Р.Демелем*, Б.Вилле, А.Стриндбергом*, Э.Мунком*. В 1892–1893 редактировал выходивший в Берлине социал-демократический еженедельник польских эмигрантов «Газета роботнича», где опубликовал множество острых статей, в которых облекал антиклерикальные и социалистические идеи в форму проповедей, воззваний, сатирических диалогов и памфлетов.

Первые опубликованные литературные опыты – «рапсодии» «Заупокойная месса» («Totenmesse», 1893) и «Кануны» («Vigilien», 1895), экстатические гимны плоти, воспринятые современниками как эталонное выражение декадентского индивидуализма и пессимизма. В 1894–1896 подолгу жил в Норвегии, у родителей жены, норвежской пианистки, танцовщицы и писательницы Дагни Юэль; познакомился с Г.Ибсеном, Б.Бьорнсоном, К.Гамсуном, скульптором Г.Вигеландом. Здесь он написал первую драму «Великое счастье» («Das grosse Glück», 1897) и два прославивших его романа, где раскрыта разрушительная природа психологии «сверхчеловека»: «Homo sapiens» (трилогия, 1895–1896) и «Дети сатаны» («Satans Kinder», 1897). С 1895 П. сотрудничал с пражским журналом «Модерни ревю» («Moderni revue», «Современное ревю»), принимал участие в издании берлинского ежемесячника «Пан» («Pan»), в 1897 редактировал берлинский журнал «Метафизише рундшау» («Metaphysische Rundschau», «Метафизическое обозрение»). Интересовался оккультизмом, сатанизмом, демонологией, всеми видами «тайного знания», что сказалось, в частности, в романе-эссе «Синагога сатаны» («Die Synagoge des Satans», 1897). В книге литературных очерков «Путями души» («Auf den Wegen der Seele», 1897) проповедовал анархистское богоборчество. В 1898 путешествовал по Испании; в Париже свел знакомство с З.Пшесмыцким и В.Реймонтом; осенью прибыл в Краков.

В 1897 появилась первая публикация П. на польском языке – фрагмент поэмы в прозе «У моря» («Nad morzem»), «рапсодия» «Эпипсихидион» («Epipsychidion») в краковском литературно-художественном еженедельнике «Жиче» («Życie», «Жизнь»). В 1898 П. стал главным редактором этого издания, превратив его в рупор польского модернизма (вместе с С.Выспянским, отвечавшим за художественное оформление, редактировал его вплоть до ликвидации в 1900). В 1899 П. поместил здесь антипозитивистские манифесты «Confiteor» и «За “новое” искусство» («O “nową” sztukę») – апологию «искусства для искусства», выражающего «нагую душу» человека в ее неподконтрольной сознанию стихийности. Обличение тривиального, житейской рутины ради полноты самопознания провозглашалось задачей вдохновенных «аристократов духа», «жрецов» Абсолюта. В 1898–1901 П. переработал, перевел на польский и издал свои немецкие поэмы в прозе: «Заупокойная месса» (переименованная в «Requiem aeternam», 1904), «Кануны» (польское название – «Из цикла Канунов», «Z cyklu Wigilii», а при повторной публикации – «В юдоли слёз», «Na tym padole płaczu»), «Вознесение» («Wniebowstąpienie»), «De profundis» (1895), драму «Великое счастье» (польское название – «Dla szczęścia», «Во имя счастья», 1900), книгу «Путями души» («Na drogach duszy», 1899).

В небрежно сделанных переводах (лишь частично принадлежащих самому автору) были изданы и все романы. Первыми крупными произведениями П. на польском языке были поэмы в прозе «Над морем» («Nad morzem», 1899) и «Андрогина» («Androgyne», 1900), драмы «Золотое руно» («Złote runo», 1901) и «Гости» («Goście», 1901), изданные под общим названием «Танец любви и смерти» («Taniec miłości i śmierci», 1902). Свои воззрения на искусство П. уточнил в эссе о друге детства Я.Каспровиче «С куявских полей» («Z gleby kujawskiej», 1902). В программном эссе «О драме и сцене» («O dramacie i scenie», 1905) выдвинул идею «синтетической драмы», раскрывающей через любовную интригу весь спектр конфликтов индивидуального бытия. Его собственные пьесы – «Мать» («Matka», 1903), «Снег» («Śnieg», 1903), «Вечная сказка» («Odwieczna baśń», 1906), «Обручение» («Śluby», 1906) и др. – сводились при этом к расхожим мелодраматическим сюжетам, решенным стандартно, но с «потусторонним» намеком. В Кракове, а затем в Варшаве, куда он перебрался в 1901, П. предводительствовал группам артистической богемы. Эпатажный образ жизни П., наряду с его радикальной концепцией искусства, составлял значимый элемент декадентской ауры «Молодой Польши», своего рода «театр дель арте, из которого время от времени выносили настоящие трупы» (Т.Бой-Желенский). Еще в 1896 покончила с собой Марта Фёрдер, мать его сына-первенца и двух дочерей. В 1899 П. воспылал страстью к жене Каспровича (история послужила основой романа «Малярия», «Malaria», изданного в 1904, – первой части трилогии «Сыны земли», «Synowie ziemi»). Вскоре Дагни, мать сына и дочери П., была убита любовником в Тифлисе, после чего Ядвига Каспрович официально стала его женой. В 1901 краковская художница Анеля Пайонкувна родила ему внебрачную дочь Станиславу (впоследствии – выдающуюся писательницу).

В 1905 П. лечился от алкоголизма в Закопане, в 1906 переехал в Мюнхен, где написал несколько заурядных романов: вторую и третью части трилогии «Сыны земли» («Праздник жизни», «Gody życia», 1909; «Сумерки», «Zmierzch», 1911), трилогию «Сильный человек» («Mocny człowiek», 1912; «Освобождение», «Wyzwolenie», 1912; «Священная роща», «Święty gaj», 1913) и дилогию «Дети нищеты» («Dzieci nędzy», 1913–1914). Эти книги стилистически монотонны и – вопреки заявке на динамику чувства – эмоционально статичны. Многословны и банальны пьесы «Праздник жизни» (переработка второй части «Сынов земли», 1911), «Топь» («Topiel», 1912), «Город» («Miasto», 1914). Интересен роман «Крик» («Krzyk», 1914, изд. 1917), повествующий о бессилии художника выразить кошмар социальных катаклизмов; натуралистически-бытовые коллизии вытеснены здесь экстатическими видениями в духе ранних «рапсодий» П. После начала I мировой войны П. занял прогерманскую позицию, соединявшуюся с польским национал-патриотизмом. В 1914–1915 он писал для немецких и австрийских газет статьи по «польскому вопросу» (собраны в книге «Польша и священная война» («Polen und der heilige Krieg», «Polska i święta wojna», немецкое и польское издания 1915) и сборник эссе о литературе «Путями польской души» («Von Polens Seele», «Szlakiem duszy polskiej», немецкое и польское издания 1917). В «рапсодии» «Тиртей» («Tyrteusz», 1915), анализируя психологию толп, охваченных боевым энтузиазмом, воспел стихию войны, видя в ней «гнев души Вселенной, мстящей за то, что дары ее бездумно растрачены». В цикле новелл «Возвращение» («Powrót», 1916), повествующих о боях польских легионеров с русской армией, пришел к выводу, что война дает былым декадентам шанс очистить совесть и подвигом искупить вину.

В 1916 П. знакомится с Е.Гулевичем, будущим основателем группы польских экспрессионистов. В 1917–1918 его публицистика существенно воздействовала на позицию журнала «Здруй»*. В статьях «Расчет» («Porachunki», 1917), «Возвратная волна» («Fala powrotna», 1918), «Вокруг экспрессионизма» («Naokoło ekspresjonizmu», 1918), «Экспрессионизм, Словацкий и “Генезис из Духа”» («Ekspresjonizm, Słowacki i “Genezis

z Ducha"», 1918), а также в книге «Путями польской души» (изданной в «Библиотеке “Здруя”») П. выводил экспрессионизм из национального романтического истока, стремясь нейтрализовать влияние немецкого социал-радикального активизма*. По его мнению, «вся история культуры – не что иное, как яростная борьба с экспрессионизмом», понимаемым как духовное творчество. В новом кредо П. понятие «похоть» было заменено понятием «дух», прежние идеи были записаны отчасти новыми словами. В последние годы жизни П. его роль в литературе менее заметна. В 1919, покинув Мюнхен, он поселился в Познани, где год заведовал бюро переводов при дирекции почт и телеграфа. В 1920–1924 жил в Сопоте, работал переводчиком в управлении железных дорог, сотрудничал с польскими общественными организациями, противодействующими германизации польского Поморья. В предисловии к новому изданию «De profundis» (1922) П. обобщил свои философские и художественные взгляды. Писал трактат «Чародейство и черная магия» («Czarownictwo i czarna magia», не окончен); читал лекции, с которыми исколесил всю Польшу. Из оккультных увлечений вырос его последний роман «Il regno doloroso» («Царство печали», 1924). В 1924 П. приглашен на службу в канцелярию президента Польши, удостоен высоких наград. В 1924–1927, живя на казенной квартире в варшавском Королевском замке, трудился над мемуарами «Мои современники» («Moi współcześni», часть первая – «Среди чужих», «Wśród obcych», издана в 1928; часть вторая, неоконченная – «Среди своих», «Wśród swoich», издана в 1930), весьма малодостоверными, преувеличивающими роль автора в европейской литературе. В 1927 издана и поставлена последняя пьеса П. – «Мститель» («Mściciel»). Умер в гостях у друзей от сердечного приступа; похоронен с официальными почестями – возле сельской церкви, где ребенком пел в хоре.

«Половая сатанистика» П. пользовалась на рубеже веков огромной популярностью. Новые произведения немедленно переводились и издавались в Германии и Скандинавии. В России слава писателя была особенно громкой: «его взасос читала русская интеллигенция, весьма любившая те “революционные” откровения, которые уводили прочь от революции» (Г.Каменский). В 1903–1904, в зените своей известности, П. дважды посещал Россию по случаю премьер своих пьес в Петербурге, Киеве и Херсоне, был восторженно принят публикой (женские роли в ряде спектаклей с триумфом исполнила В.Комиссаржевская). В 1916 в России было впервые экранизировано его произведение («Сильный человек» в постановке В.Мейерхольда, который не раз ставил на сцене пьесы П.). Вскоре после смерти его книги были надолго почти забыты. В общественном сознании осталась скандальная легенда, которая сложилась благодаря целенаправленным усилиям самого писателя. П. стал прототипом героев ряда романов (в частности, «Волшебной горы» Т.Манна). Ст.И.Виткевич в своей прозе и драмах пародировал литературную технику и личность П.

Соч.: Dzieła. T. 1–3. Warszawa; Lwów, 1923; Listy. T. 1–2. Warszawa; Gdańsk, 1937–1938; T. 3. Wrocław, 1954; Moi współcześni. W., 1959; Wybór pism. Wr., 1966; Edward Munch. W., 1983; Śnieg. W., 1987; Dzieci szatana. W., 1993; Synagoga szatana i inne eseje. Kraków, 1995; Собрание сочинений. Т. 1–4. М., 1904–1906; Полное собрание сочинений. Т. 1–10. М., 1905–1911; Андрогина, СПб., 1908; Узы. СПб., 1908; Этика пола. М., 1908; Сильный человек. М., 1912; Освобождение. М., 1913; Святая пуща. М., 1914; Адам Джазга. М., 1916; Заупокойная месса. М., 2002.

Лит.: Helsztyński S. Bibliografia pism S.Przybyszewskiego. Warszawa, 1968; Nowiński J. S.Przybyszewski. W., 1902; Geszwind J. Kłamstwo Przybyszewskiego i kłamstwa o Przybyszewskim. Lwów, 1928; S.Przybyszewski: księga pamiątkowa. Poznań, 1932; Herman M. Un sataniste Polonais. Paris, 1939; Helsztyński S. Przybyszewski. Kraków, 1958, 1966, 1973, 1984; Taborski B. Trzech dramatopisarzy modernistycznych. W., 1965; Greń Z. Nie więcej czyli o Przybyszewskim. Kraków, 1969; Zengel R. Wieczna legenda Przybyszewskiego. W., 1970; Goczołowa Z. Składnia powieści S.Przybyszewskiego. Lublin, 1975; Kolińska K. Stachu, jego kobiety i jego dzieci. Kr., 1978, 1984, 1994; Kuncewicz M. Fantasia alla Polacca. W., 1979, 1982, 1985; Makowiecki A. Trzy legendy literackie: Przybyszewski, Witkacy, Gałczyń-

ski. W., 1980; Mrazek S. Środki ekspresji pozasłownej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego. Wrocław, 1980; Słowianie w świecie antynorm S.Przybyszewskiego. Wrocław, 1981; Kuncewicz M. Fantasia alla Polacca. W., 1979, 1982, 1985; Lewandowski T. Dramat intelektu. Gdańsk, 1982; Łuczyński K. Dwujęzyczna twórczość Przybyszewskiego. Kielce, 1982; S.Przybyszewski: w 50-lecie zgonu. Wr., 1982; Rogacki H.J. Żywot Przybyszewskiego. W., 1987; Marx J. Lebenspathos und Seelenkunst bei S.Przybyszewski. Frankfurt am M., 1990; Klim G. S.Przybyszewski. Paderborn, 1992; Matuszek G. «Der geniale Pole?»: Niemcy o S.Przybyszewskim. Kraków, 1993; 1996; Dynak J. Przybyszewski: dzieje legendy i autolegendy. Wrocław, 1994; Über S.Przybyszewski / G.Matuszek. Paderborn, 1995; Давыдов С.С. Жизнь одинокой души. М., 1911; Фельдман В. С.Пшибышевский // Критический альманах. Кн. 1. М., 1909; Каменский Г. Пшибышевский и Даниловский // Красная новь. 1928. № 1; Воровский В. Ева и Джиоконда // Красная новь. 1929. № 6; Цыбенко Е.З. С.Пшибышевский и русская модернистская проза // Studia polonica. М., 1992; Цыбенко Е.З. Пшибышевский и русская женская проза конца XIX – начала XX в. // Słowianie wschodni: Kultura. Język. Kraków, 1998.

А.Базилевский

Р

РА́ДНОТИ, МИКЛОШ (Radnóti, Miklós, 05.05.1909, Будапешт – между 06. и 10.11.1944, с. Абда) – венгерский поэт. Рано потеряв мать и отца, воспитывался в семье родственника-коммерсанта. Окончив в 1927 коммерческое училище в Будапеште, поступил в 1930 в Сегедский университет на венгеро-французское отделение филологического факультета. Выбор этот отвечал складывавшимся литературным склонностям Р. Он переводил П.Ронсара, Ж. дю Белле, в которых ценил изысканность чувств; Горация, Вергилия, Тибулла, Проперция – античность покоряла его поэзией мирных будней, столь отличной от господствовавших в межвоенной Венгрии агрессивно-реваншистских призывов. Но в основном молодого Р. привлекала – своим неприятием политической демагогии и эпигонской гладкописи – новейшая западная поэзия от Р.М.Рильке и немецких экспрессионистов до Г.Аполлинера, Ж.Кокто, П.Элюара (их он тоже переводил, а позже, в 1940, совместно с И.Вашем* издал сборник стихов Аполлинера).

К экспрессионизму восходила художественно-лирическая фактура первых сборников Р.: «Языческая здравица» («Pogány köszöntő», 1930), «Песнь новоявленных пастухов» («Újmódi pásztorok éneke», 1931, – обмирщавший Библию и славивший плотскую любовь сборник был конфискован за «профанацию религии и оскорбление нравственности»). Близость к экспрессионизму, помимо формальной (сложная ассоциативность, раскованность стиля), видна прежде всего в таких мотивах, как подвижническая миссия поэта, порыв к человеческому братству. «Братья мои, / миллионы [...] / ради которых живу / за кого мечтаю / и кроваво-багровыми утрами / Христом воскресаю» (стихотворение «Вопль чайки», «Sirálysikoly», 1928). Будившая сочувствие поэта негритянско-колониальная тема (у И.Голля*) нашла отзвук в социально заостренном стихотворении «Песнь о негре, ушедшем в город» («Ének a négerről, aki a városba ment», 1932). Вместе с тем, не чужд Р. интерес к овеянной тайной печалью лирике Г.Тракля*. Но главная тональность первых сборников Р. была созвучна экспрессионистскому жизнеутверждению у раннего Л.Кашшака*. Это радость весеннего брожения молодых сил, самозабвенная любовь на лоне природы (цикл «Восторженно-благоговейные псалмы», «Az áhítat zsoltárai», в «Языческой здравице»). Почти чувственную упоенность полнотой бытия доносили выразительные средства. Прежде всего интонация: все стихотворение, как правило, – одна нерасчлененная нерифмованная фраза-излияние с непрерывными строчными переносами. Это

и характерные, основанные на стяжении существительных с прилагательными эпитеты («грустнопалые» руки, «солнцетелые» девы, «златолонные» котлы и т.п.), а также метафорика, сплетающая низкое с высоким: «с девственных небес к жарким впадинкам-островкам твоих ладошек»; «согбенными Христами засинеют мои Голгофы-подглазья»; «приучаюсь к твоим поцелуям, как старушки – к своим пасьянсам». Общая их функция – поэтизация или/и прозаизация, хотя не обязательно снижающая, чаще лишь повседневная, «одомашнивающая». Обличительный подтекст и далеко идущее отрицание появятся позже – и уже без формальной форсированности.

Сборник «Подымающийся ветер» («Lábadozó szél», 1933), изданный левой университетской молодежью Сегеда, оформлен еще в отчетливо экспрессионистской манере (на обложке – поясные фигуры обнявшихся влюбленных в графически условной черно-белой технике). Но уже тогда в лирике Р. определяется поворот к классической простоте и строгости, которыми отмечены дальнейшие сборники: «Новолуние» («Újhold», 1935), «Ходи, ходи, приговоренный!» («Járkálj csak, halálraitélt», 1936), «Обрывистый путь» («Meredek út», 1938) и посмертный «Пенистое небо» («Tajtékos ég», 1946). Вошедшие в него последние стихи Р. были найдены в общей могиле на теле поэта, который неоднократно отбывал трудовую повинность и при эвакуации из очередного лагеря был в ноябре 1944 (точная дата не установлена) расстрелян гитлеровскими конвоирами.

Лейтмотив исповедально-медитативных сборников 1930-х, подготовленный всем предыдущим творчеством Р. – это обет верности дружбе, любви, мирному труду, нерушимым человеческим добродетелям, утверждаемым вопреки разгулу варварства, на лагерных нарах, пред лицом смерти. Р. еще в юности глубоко ощутил гуманную природу экспрессионизма, что и объясняет прямую преемственную связь между его ранней лирикой (культ любви) и поздней (противостояние агрессивному социальному злу): «И буду я убит за то, что не жесток», «за то, что правды я свидетель» («Надпись на экземпляре сборника “Обрывистый путь”», «A Meredek út egyik példányara», 1939).

Соч.: Válogatott versei. Budapest, 1952; Versek és műfordítások. Budapest, 1954 (Koczkas S. előszavaval); Válogatott művei. Budapest, 1962; Művei. Budapest, 1976; Napló. Budapest, 1989; Антология венгерской поэзии. М., 1952; Стихи. М., 1968.

Лит.: Vas I. Évek és művek. Budapest, 1958; Boka L. Arcképvázlatok és tanulmányok. Budapest, 1962; Imre K. Radnóti Miklós // A magyar irodalom története, VI. k. Budapest, 1966; Pomogáts B. Radnóti Miklós. Budapest, 1977. Коцкаш Ш. Антифашистская лирика Миклоша Радноти // Великая Октябрьская революция и венгерская литература. М., 1979; Россиянов О. Два века венгерской литературы. М., 1997.

О.Россиянов

РАЙС, ЭЛМЕР (Rice, Elmer, псевдоним: настоящие имя и фамилия Элмер Леопольд Райзенстайн, Elmer Leopold Raisenstein, 28.09.1892, Нью-Йорк – 08.05.1967, Саутгемптон, Англия) – американский драматург. Выходец из семьи еврейских иммигрантов. Из-за материальных трудностей не закончив школы, начал работать с пятнадцати лет, посещая вечернюю школу. В 1912 окончил Нью-Йоркскую школу права, но юриспруденцией занимался недолго и посвятил себя целиком литературе и театру. Под влиянием чтения, особенно произведений Б.Шоу, рано стал социалистом. После постановки пьесы «Суд» («On Trial», 1914) критика положительно оценила новаторскую технику Р., близкую кинематографической и удачно сочетавшуюся с детективным сюжетом. Но подлинную известность Р. принесли пьесы, написанные в 1920-е, когда его творческая манера приблизилась к эстетическим принципам экспрессионизма: контрастные по тону, сбивчивые по композиции, они изображали действительность как алогичный кошмар; человек в них выглядел песчинкой, затерянной в дисгармоничном, уродливом мире. Пьеса «Счетная машина» («The Adding Machine», 1923) сразу же была воспринята как образец экспрессионизма, хотя автор и отрицал свою принадлежность к этому течению. Р. обратился в ней к болезненной проблеме – нарастаю-

щей механизации жизни, при которой люди неминуемо превращаются в подобия роботов. Персонажи – служащие некоей фирмы – полностью обезличены и безымянны: Мистер Ноль, Мистер Один, Мистер Два и т.д. В глазах босса они – те же «счетные машины», только более низкой квалификации, поэтому он, не задумываясь, заменяет их автоматами. Бунт мистера Ноля против увольнения оказывается вызван всего лишь поломкой в механизме. В заключительном акте, где действие переносится в рай, преобладают фантастические элементы. Пьеса написана в редком для экспрессионистской драматургии жанре комедии.

Творчеству Р. присуща эклектичность: экспрессионистские приемы в его пьесах часто соседствуют с реалистическими и натуралистическими, могут присутствовать и элементы мелодрамы и агитпропа. Эстетическую ценность произведений Р. нередко снижают примитивные мелодраматические ходы и стереотипы, а также напыщенная риторика. Гротескная заостренность сценического рисунка отличает его наиболее значительные пьесы конца 1920-х. В «Подземке» («The Subway», 1929) в крайне мрачном свете изображена будущая цивилизация; образом мира становится клетка, а человеческие лица превращаются в оскалившиеся звериные морды. В «Уличной сцене» («Street Scene», 1929, Пулитцеровская премия; в переработанном варианте с музыкой К.Вайля и стихами Л.Хьюза, поставлена в 1947, опубликована в 1948) основным приемом композиции становится монтаж, а героем выступает не отдельная личность, а «масса», «толпа», что сближает пьесу с романами Дж.Дос Пассоса* и драматургией Э.Толлера* («Гасить котлы!»). Однако главный эффект пьесы связан с реалистической картиной жизни большого города, создаваемой переплетением множества безвестных судеб. Р. выступил постановщиком пьесы, отвергнутой всеми театрами. Спектакль пользовался огромным успехом. С тех пор Р. сам ставил в Нью-Йорке все свои пьесы, а также пьесы других авторов.

В 1930-е Р., продолжая экспериментировать с формой, создал драмы «коллективного действия». «Красное десятилетие» всколыхнуло надежды писателя, связанные с будущим Америки, но его радикализм представлял собой скорее разновидность традиционного американского идеализма, опирающегося на либеральные ценности. В пьесе «Мы, народ» («We, the People», 1933) драматург показал рост демократического сознания масс в период экономического кризиса. Р. чутко реагировал на изменения политического равновесия в мире: в его пьесах «Судный день» («Judgement Day», 1934) и «На Запад» («Flight to the West», 1940) затрагивается проблема фашизма. Путь Р. в драматургии – от экспрессионистской пьесы к традиционной психологической драме – завершился в годы после II мировой войны, хотя и тогда в отдельных пьесах, например, в «Девушке мечты» («Dream Girl», 1945), заметны черты экспрессионизма. Типичная пьеса этого периода – «Любовь среди развалин» («Love among the Ruins», 1963): в ней звучит надежда, что человек способен противостоять отчуждению и насилию. Автор более чем пятидесяти пьес, Р. также работал в Голливуде в качестве сценариста, написал несколько романов, книгу «Живой театр» («The Living Theatre, 1959) и автобиографию «Особое мнение» («Minority Report», 1963).

Соч.: Seven Plays. New York, 1950; Счетная машина // Суфлер. 1993. № 4.

Лит.: Hogan R. The Independence of Elmer Rice. New York, 1963; Durham F.E. Rice. New York, 1970; Vanden Heuvel M. Elmer Rice. A Research and Production. Sourcebook. London, 1996; Ромм А. Американская драматургия первой половины XX века. Л., 1978.

В.Бернацкая

РАЙТ, ТИВАДÁР (Raith, Tivadar, 21.09. 1893, Будапешт – 22.02.1958, Клуж, Румыния) – венгерский поэт, прозаик, очеркист. Свою литературную деятельность, отмеченную проповедью братской всечеловеческой любви, начал с опубликованного в журнале «Тетт»* перевода стихотворения Г.Аполлинера и собственного подражания ему («Речитатив», «Recitativo», 1915). Был основателем и редактором литературно-художест-

венного журнала «Мадьяр ираш» («Magyar Írás», «Мадьярские письмена», 1921–1927). Журнал приобрел известность, предоставляя свои страницы, среди других венгерских писателей, экспрессионистам (в нем печатались в том числе К.Тамко-Ширато*, Э.Палашовский*, А.Йожеф*). В журнале популяризировалась также музыка Б.Бартока. Р. переводил Р.М.Рильке, а в собственном творчестве пользовался приемами монтажа и высоко ценимым им уитменовским свободным стихом, который сочетался с аполлинеровскими и фольклорными интонациями.

Соч.: Alkonyi szimfónia. Budapest, 1914; Szerelem, Harc, Hit. Budapest, 1922; Ölelés keresztje. Budapest, 1923; A XX. század magyar irodalma az európai szellem áramlatában. Kolozsvár, 1928.

Лит.: Szabolcsi M. Fiatal életek indulója. Budapest, 1963; Deréky P. Ungarische Avangard-Dichtung in Wien 1920–1926. Wien; Köln; Weimar, 1991.

О.Россиянов

РАСПАД И ТОРЖЕСТВО (Verfall und Triumpf) – метафорическая антитеза, отражающая специфику художественного мировосприятия экспрессионизма. Словосочетание, принадлежащее Бехеру* (так называется одна из его ранних поэтических книг), передает глубочайшую противоречивость экспрессионистского видения мира, поэтику диссонансов, неразрывность трагической безысходности («распада») и светлого жизненного начала («торжества»). Отсутствие полутонов, разрывы сцеплений, напряженность сочленяемых противоположностей – характернейшая черта экспрессионистской поэтики, создающей хаотически-тревожный образ мира. Он передается резкими ритмами, усеченным и усложненным синтаксисом, в неологизмах, часто являющих собой фрагменты слов, в гротескных словосочетаниях, монтаже несовместимых деталей, создании трагически-абсурдистских картин, в экстатическом напоре контрастной метафорики. Распад и торжество – две стороны целого, единства жизни, в которой экспрессионизм ищет связи между внешне несостыкуемыми понятиями; такое мировосприятие отражает одновременно и ясность поэтического зрения, и внутреннюю разорванность индивидуального мира художника.

Слово «распад» (название одного из стихотворений Тракля*) принадлежит к ключевым в эстетической системе экспрессионизма – гниение, тлен, смрад, заживо разлагающаяся плоть, затухающая в муках жизнь (сборник Бенна* «Морг», 1912). Грязь городских ночлежек, где обитают сифилис и чахотка; роженицы в сырых мрачных подвалах; бездомные и сироты, проститутки и сумасшедшие, бедняки, отброшенные на обочину жизни, – все эти мотивы создают образ нищеты и уродства современной цивилизации (Бехер, «De Profundis Domine», 1913). Молодые экспрессионисты остро испытывают ощущение обреченности старого мира, предчувствие социальных катаклизмов, обретающих нередко форму эсхатологических видений, которыми так насыщена экспрессионистская лирика («Конец света» называют свои стихотворения Э.Ласкер-Шюлер* и Я. ван Ходдис*).

Распаду противостоит надежда на обновление мира и человека, вера во всеобщее возрождение. Отвращение к большим городам, этим «адским клоакам», совмещается с убежденностью, что именно город – обитель свободы, приют для поэта. Соприкосновение с кровавой реальностью I мировой войны усиливает трагичность диссонансного мироощущения. Почти лишенная конкретных примет, передаваемая в абстрактно-экзальтированной форме, война предстает как «всеобщий ужас», как «нечеловеческое зло» (К.Пинтус*). Но «распад», олицетворяемый войной, и «торжество» как символ грядущего утопически прекрасного мира нерасчленимы в поэзии, прозе, драматургии экспрессионизма. Человечеству, оказавшемуся «пред огненными безднами» (Тракль), предстоят страшные испытания, неотделимые в образном мире экспрессионистов от веры в очищение, понимаемой часто в сугубо религиозном смысле. Утопия всеобщего единения становится одним из ключевых мотивов экспрессионистской литературы.

Позднее, после военного краха и революционных событий, мотив «распада и тор-

жества» обретает, особенно в творчестве активистов, более конкретный социальный смысл, что и привело многих из них в ряды левых сил. Крушение революционных надежд усиливает смятение и разлад в душах, ощущение надвигающейся катастрофы чаще находит выражение в экзальтированных сценических монологах. Название драмы Толлера* «Человек-масса» передает эту двойственность мировосприятия, как и попытку слить воедино мятежный дух личности и пугающий, но влекущий зов толпы. Вплоть до почти полного затухания экспрессионистской драматургии, исчерпавшей себя и в середине 1920-х отвергнутой зрителем, этот внутренний спор, контрастность зрения оставались одной из определяющих черт экспрессионистской поэтики.

Лит.: Hohendahl P.U. Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Heidelberg, 1967; Eykman Ch. Die Funktion des Häßlichen in der Lyrik G.Heyms, G.Trakls und G.Benns. Zur Krise der Wirklichkeitserforschung im deutschen Expressionismus. Bonn, 1969; Der Expressionismus. Teologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur / Hg. W.Rothe. Frankfurt a. M., 1977; Meixner H., Vietta S. Expressionismus – sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung. München, 1982.

И.Млечина

РЕАЛИЗМ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ существенно различаются по принципам художественного постижения мира. В классическом реализме, которому свойственно стремление к многообразному охвату действительности, сущность жизненных явлений раскрывалась через их индивидуализированное обобщение (типизацию). У экспрессионистов субъективное и объективное, скрытое и видимое расщепляются и первое поглощает второе, меняя устоявшуюся в сознании картину мира. На передний план выдвигается суверенное творческое «я», воспринимающее реальность прежде всего эмоционально.

Реализм тоже немыслим вне художнического «я», при этом авторское присутствие в тексте к концу XIX (например, у Достоевского), а особенно в начале XX столетия (например, у позднего Л.Толстого, А.Чехова) резко повышается. Однако авторское участие в повествовании в нем оставалось вспомогательным выразительным средством, подчиненным художественно-аналитическому воссозданию окружающего мира посредством его индивидуализированного изображения. Экспрессионизм пренебрегает индивидуализацией, предпочитая проекцию на действительность субъективного авторского отношения к ней, будь то вызывающее, нередко мрачно-апокалиптическое отрицание или столь же драматичное, патетически волевое, иногда – приподнято-идеальное утверждение. У художников-реалистов целое, общее, сущностное высвечивается обычно прежде всего через конкретное объективное явление; экспрессионисты хотели дать понятие об изменяющейся антигуманной – и гуманизируемой – сущности мира через бессознательно (или сознательно) преувеличенный «сдвиг», посредством наложения этой новой сущности на его внешность.

Поэтому, например, в пейзажной лирике Г.Тракля*, Г.Гейма* в картине природы сквозит угроза, роковое предчувствие (см. Природа в эстетике экспрессионизма*). В экспрессионистской живописи подобным – уже не просто намеком, а резко полемичным образом – стала маска. Таковы оскаленные и усмехающиеся рожи, глубоко запавшие, горящие мрачным безумием глаза на картине Э.Нольде* «Маски» («Masken», 1911) – или черная фигура его «Миссионера» (1912) с хищными зубами и в черном, тоже напоминающем пугающую маску, шишаке, которая высится над жалкими, приниженными людишками. Вульгарные женские позы, скабрезные усмешки, выдающие низменные страсти, возникали на некоторых полотнах Э.Л.Кирхнера*, К.Шмидт-Ротлуфа*, М.Пехштейна*, О.Кокошки*.

Заведомая, почти схематическая условность, подчеркивание отталкивающих, пугающих черт, будь то часть тела, жест или предметная подробность становятся одним из непременных формообразующих экспрессионистских приемов также в литературе. Так, Г.Гейм в прозаическом наброске «Иссечение» («Die Sektion», 1911) намеренно нагнетал нужное впечатление, с сугубым

вниманием описывая разные прозекторские инструменты. С подобной же детализирующей заданностью Й.Бехер* рисовал смертоубийство в «Стихах для народа» («Gedichte für ein Volk», 1919). Впоследствии у политически радикализированных художников это эмоционально насыщенное отрицание перерастало в прямую карикатурность, как на рисунках Г.Гросса*. Таковы осматривающая призывников медкомиссия: врач, выслушивающий скелет, и довольные генералы («К военной службе годен», «Kriegsverwendungsfähig», 1918) или упитанные «столпы общества» с ночными горшками вместо шляп над скошенными лбами («Stützen der Gesellschaft», 1924). Близки к ним по манере сатирические зарисовки О.Штарке («Филистеры», «Spiessburger», 1916), О.Дикса* («Дама», «Dame», 1922). Ответвлением экспрессионистского гротеска стал впоследствии антибуржуазный и антифашистский плакат. Литературной же его параллелью были, в частности, антибуржуазные памфлеты 1920-х Ш.Барты*, восходящие не только к Домье (по его собственному признанию), но и к позднейшей немецкой и венгерской экспрессионистской живописи и графике.

Другим полюсом гротескового отождествления явлений с их извращенной сущностью (отражавшего крушение веры в необратимость прогресса) стал отлет в область духа. Видимое, внешнее принижалось до своей алогичной, кричаще безобразной противоположности; скрытое, должное возвышалось до манящей грезы, утопически отвлеченной символизации. Традиционная аксиома реализма опрокидывалась: не только изменившиеся внешние обстоятельства и зримый облик людей схематизировались, но и характеры либо упразднялись, либо сводились к личности самого автора. Но он проявлял себя лишь с одной стороны, прокламируя – иногда через посредство вспомогательной марионеточной фигуры – свое мировоззрение и мироощущение, извлекая, согласно немецкому драматургу-экспрессионисту Г.Кайзеру*, «вневременную идею» из наличного хаоса («Он упорядочивает. Неразбериху выстраивает в линию. Конструирует закон»). Обособление от действительности подразумевал и тезис К.Эдшмида*: «Фигура становится типической [...], лишь когда всякая второстепенность отсутствует»; когда «каждый отдельный человек перестает быть индивидуумом, связанным долгом, моралью, обществом, семьей [...], становится просто человеком». И благоговейный возглас Ф.Верфеля* «О, человек!»* в стихотворении «К читателю» («An den Leser», 1910) крылатым девизом экспрессионистов стал именно потому, что выражал порыв* к этому лучшему, освобожденному от всего низкого человеку, чьим нравственным, духовным прообразом мыслил себя сам художник.

Более «земное» воплощение этот порыв нашел в свойственной поэтам-экспрессионистам форсированности чувства, которая определяла лирический строй их творчества. Это и необычная метафоричность, сближающая отдаленные явления, возвышающая бытовое до торжествующего жизнеутверждения, и требовательная призывность, изливавшаяся в нередко восклицательных глагольных формах, в которые преобразуются даже прилагательные и др. части речи. Напряженная эмоциональность решительно отличала экспрессионистов не только от ниспровергаемого ими эстетства и импрессионистичного лиризма, но и от всякой медитативной медлительности, вдумчивой описательности, включая реалистическую.

Патетика альтруистического служения и сопряженная с ней жертвенно-искупительная, подчас трагически оттененная готовность, запечатленная в стихах поэтов и на полотнах художников пророческих ликах («Женская голова», «Frauenkopf» Э.Нольде, 1912; «Голова пророка», «Prophetenkopf» О.Ланге, 1920), – передают жажду чаемых экспрессионистским искусством перемен. Это лишь условное, в том числе условно фигуративное преломление собственного душевного горения, авторских ожиданий и стремлений. На агитационно-политических плакатах («Революционеры», «Die Revolutionäre» Г.Шримпфа, 1915; «Красноармейцы, вперед!», «Vöröskatonák, előre!» Б.Уица*, 1919) в согласной маршевой поступи фигур массовость, а в композиционной уп-

рощенности рисунка – до наивной символичности обнажаемый порыв в будущее, к победе. Эта идеально-революционная устремленность неоднократно возникала в те годы, представая в менее (графика Ф.Мазереля*) и более условных образах (возносящиеся ввысь юношеские тела у Ц.Кляйна, башенные и храмовые постройки у Л.Файнингера*). Отдаленным намеком проступала она и просто в виде красного цвета на более загадочных рисунках Э.Л.Кирхнера* или П.Клее*. Вполне отвлеченную от всякой предметности символическую роль цвет, линия, контур приобрели в абстрактной живописи В.Кандинского*.

Многосложная объективная широта реализма обязывала к столь же широко, социально, психологически, логически дифференцированной аналитичности. Экспрессионисты, отрицавшие рациоцентризм и разумную упорядоченность мироздания, разрывают наглядные, привычные связи. И если индивидуализацию они замещают «масочностью», воплощавшей извращение обыденных, «нормальных» представлений, то задачам анализа служит особое, более субъективное, эмоциональное средство: монтаж, доносящий отношение автора к изображаемому. Разнородные стихийные события спонтанно совмещаются – намеренно и неожиданно, – как в стихотворении Л.Кашшака* «Костры поют» («Maglyak enekelnek», 1920), составленном из отдельных написанных нерифмованным стихом эпизодов, воспоминаний, впечатлений, которые воскрешали недолгую историю и гибель Советской Венгрии в 1919. Возникал некий прозаизированный конгломерат рухнувших надежд, нестройный, неблагозвучный «реквием» (ибо костры у Кашшака – погребальные) необдуманным попыткам социально-революционным путем обновить человеческие души. Вместе с тем, хаосу противится мужественное внутреннее «я» художника, упорно отстаиваемый им постулат должного, необходимого.

Общее позитивное содержание экспрессионизма относится прежде всего к области этики, постулировавшей коллективную волю к лучшему, упорное служение нравственной цели. В этой мере экспрессионисты продолжали гуманные традиции реализма, к которому они стояли несколько ближе других авангардистских течений. Действительность у экспрессионистов не столь агрессивно игнорируется, как, скажем, в дадаизме, и не настолько, подчас до фантасмагоричности, трансформирована, как в сюрреализме. Конкретная социально-историческая логика и анализ отстранялись экспрессионистами, но на первый план выдвигалась обязывающая логика догадки, интуитивного прозрения, предвосхищения. В конечном счете, именно благодаря этому «подпочвенному» познанию противоречиво усложнившейся динамики жизни столь велика оказалась сила эмоционального и интеллектуального воздействия экспрессионизма.

Лит.: Экспрессионизм. Сборник. М., 1923; Луначарский А. Искусство и коммунизм (1924) // Новый мир. 1966. № 9; Лукач Г. К истории реализма. М., 1939; Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955; Проблемы реализма. Сборник. М., 1959; Павлова Н. Экспрессионизм и реализм // Вопросы литературы. 1961. № 5; Сучков Б. К спорам о реализме // Иностранная литература. 1965. № 1; Экспрессионизм. Драма. Живопись. Графика, Музыка. Кино. Сборник. М., 1966; Белая Г., Павлова Н. О позиции писателя в современном критическом реализме // Критический реализм XX в. и модернизм. М., 1967; Сучков Б. Исторические судьбы реализма. 2 изд. М., 1970; Палиевский П. Пути реализма. М., 1974; Брехт Б. К спорам о реализме и формализме // Вопросы литературы. 1965. № 8; Затонский Д. Зеркала искусства М., 1975; Коренева М. Голос автора – голос действительности // Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. М., 1982; Гугнин А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века. М., 1998; Auerbach E. Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern, 1946; Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. Berl., 1956; Edschmid K. Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus. Hamburg, 1957; Kaiser G. Stücke, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. Köln; Berl., 1966; Kemper H. Vom Expressionismus zum Dadaismus. Kronb., 1974; Dereky P. Ungarische Avangarde-Dichtung in Wien 1920–1926. Wien; Köln; Weimar, 1991; La Querelle du réalisme. Paris, 1936; Wellek R. Concepts of criticism. New Haven; L., 1963; Lukács Gy. A realizmus problémái. Budapest, 1949; Sőtér I. Romantika és realizmus. Budapest, 1956; Hermann I., Szerdahelyi I. Realizmus // Magyar irodalmi

lexikon. II. k. Budapest, 1965; Realizmus az irodalomban. Budapest, 1979; Béládi M. Válaszutak. Budapest, 1983; Illes L. Elbucsúztatható-e a «fausti ideál»? // Mítosz és utópia. Budapest, 1995.

О.Россиянов

РÉВАИ, ЙОЖЕФ (Révai, József, 12.10. 1898, Будапешт – 04.08.1959, Будапешт) – венгерский публицист, историк и теоретик литературы. Уже в 1910-е, будучи банковским служащим, примкнул вместе с О.Корвином к нелегальному антимилитаристскому движению, а в 1918 стал одним из основателей венгерской коммунистической партии, неизменно, вплоть до 1956, входя в ее руководящие органы. Печататься начал в 1917 как поэт и критик в журнале «Ма»*. В конце того же года вместе с А.Комьятом*, Й.Ленделом*, М.Дёрдем* ушел из журнала. Стремясь определеннее поставить литературное творчество на службу социальным задачам, они вчетвером выпустили свою поэтическую антологию революционного направления «Освобождение» («Szabadulás», 1918). Высказанные в ней молодым Р. пожелания скорейшей смерти своим наставникам и родителям (стихотворение «Одиннадцатая заповедь», «Tizenegyedik Ige») – фигуральный максималистский вариант экспрессионистского похода «детей» против «отцов». В Советской Венгрии 1919 Р. выступал как публицист и литературный критик в газете коммунистической партии «Вёреш уйшаг» («Vörös Újság», «Красная газета»); позднее, будучи в эмиграции, в Вене, Праге и Москве, – в других коммунистических изданиях. Разделял в 1930-х отрицательное отношение Д.Лукача* к авангардизму. По возвращении на родину (1944), став после М.Ракоши вторым лицом в Венгерской партии трудящихся и ведая вопросами идеологии, культуры и литературы, вместе с тем резко критиковал Лукача за недооценку советской литературы, за противопоставление социалистическому реализму «большого» (критического) реализма, а принципу «партийности» – теории «писателя-партизана» (прошедшая в венгерской печати так называемая «дискуссия о Лукаче», 1949–1950). Автор написанных в эмиграции и в послевоенной Венгрии марксистски ориентированных работ о классиках венгерской литературы: Ференце Кёльчеи, Эндре Ади, Жигмонде Морице, Аттиле Йожефе*.

Соч.: Irodalmi tanulmányok. Budapest, 1950; Válogatott irodalmi tanulmányok. Budapest, 1960; Ifjúkori írások (1917–1919). Budapest, 1981.

Лит.: Kenyeres A. Révai József // Magyar Irodalmi Lexikon. II.k. Budapest, 1965; Lengyel A. A fiatal Révai «etikus» nézeteiről // Irodalomtörténet. 1973. 2. sz.; Bodnár Gy. Törvénykeresők. Budapest, 1976; Szerdahelyi I. A magyar esztétika története. Budapest, 1976; Bodnár Gy. Révai József pályakepe a felszabadulás után // A magyar irodalom története 1945–1975. I.k. Budapest, 1981.

О.Россиянов

«РЕВОЛЮЦИОН» («Revolution», 1913) – журнал, издававшийся в Мюнхене по образцу журнала «Акцион»*. Издатель – Ганс Лейбольд*. Вышло в свет пять номеров. Журналу были свойственны типичные для многих периодических изданий того времени спонтанность замысла и декларирование грандиозных программ преобразования мира, непременные скандально революционные и откровенно провоцирующие публикации с последующими судебными разбирательствами, скорое отступление от своих же собственных заявлений, мистификация и игра с читателем. Художественный уровень большей части литературной продукции был невысок, и она постепенно вытеснялась политическими воззваниями, что, вместе с финансовыми затруднениями, привело к тому, что издатели потеряли интерес к журналу. «Р.» стремительно прошел все эти этапы, а перед выходом последнего, пятого номера Лейбольд* передал журнал в ведение Ф.Юнга.

Несмотря на свой короткий век, «Р.» в истории экспрессионизма – один из самых ярких возмутителей спокойствия. Хотя он был продуктом узкого круга литераторов (прежде всего, мюнхенские друзья Лейбольда, среди них – Х.Балль*, Клабунд*, Й.Р.Бехер*, Р.Зеевальд, Х.Бахмаир; Лейбольд сотрудничал также с Ф.Бляйем, Э.Мюзамом, Л.Франком*, Р.Музилем, М.Бродом*, К.Хиллером*, Э.В.Лоцом*, В.Газенклеве-

ром*, Ф.Ленцом), значение его далеко выходит за рамки малочисленной литературной группировки. Молодые авторы журнала олицетворяли новое поколение художественной интеллигенции и во многом предвосхитили дальнейшие пути развития современного искусства. Трое из сотрудников – Х.Балль, Р.Хюльзенбек, Э.Хеннингс – возглавили впоследствии «дадаизм», но продолжали опираться на некоторые использованные ими ранее приемы. Литературный кураж молодых мюнхенцев импонировал ценителям новых веяний, журнал был восторженно принят завсегдатаями берлинского «Кафе дес вестенс»*. Манифест был написан Х.Лейбольдом (псевдоним Адам, Adam) и появился в № 2 под названием «Против существующего положения вещей» («Gegen Zuständliches»). Это перечень действий, направленных против буржуазного мира, однако этот манифест – плод воображения автора, изложенный в дадаистской манере. В качестве литературной продукции программа «нового направления в Германии» осуществлена частично лишь в первом номере, в последующих она уступает место пылким воззваниям. Все публикации для всех номеров журнала были отобраны самим Лейбольдом, поэтому профиль журнала определялся его вкусами. Тексты либо по своей тематике, либо по способам языкового выражения характерны для экспрессионизма: это безудержный витализм и эротика, прославление жизни во всех ее проявлениях, выход за рамки конвенциональной нормы и эпатирование публики нарушениями табу. Стали широко известны слова Э.Мюзама: «Несколько синонимов Революции: Бог, Жизнь, Страсть, Опьянение, Хаос. Давайте будем хаотичны!» («Revolution», № 1). Причиной двух судебных процессов (1913, 1914), поводом для конфискации и предметом дискуссий во всех последующих номерах стало стихотворение «Палач» («Der Henker», там же) – вершина короткого экспрессионистского периода творчества Х.Балля. Последующие номера не смогли повторить литературный уровень и претенциозную оригинальность первого номера.

Лейбольд просил знакомых присылать ему все, что угодно, но «это должно быть, конечно же, нечто в каком-либо смысле революционное». Обстоятельства рождения нового печатного органа и его закрытия позволяют утверждать, что для его издателей важен был жест, а не содержание, бунтарское настроение – «чтобы не задохнуться от скуки» (Й.Р.Бехер), а не требование новых ценностей

Соч.: Leybold H. Brief an Kathe Brodnitz vom 29.09.1913 // Leybold H. Gegen Zuständliches. Glossen, Gedichte, Briefe. Mit einem Nachwort von E.Faul. Schriftenreihe «Randfiguren der Moderne». Hannover, 1989.

Лит.: Becher J.R. Brief an H.F.S.Bachmair vom April 1915 // Jochannes R. Becher – H.F.S.Bachmair: Briefwechsel 1914–1920. Frankfurt a. M.; Bern; New York, 1987; Faul E. «In irgend einer Art revolutionär». Hugo Balls «Henker» in der frühexpressionistischen Zeitschrift «Revolution» // Hugo-Ball-Almanach. Pirmasens, 1987.

Н.Пестова

РЕВОЛЮЦИЯ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Отношение экспрессионистов к революции – феномен крайне противоречивый. Выраставший в исторической ситуации начала XX в. экспрессионизм основывался на отрицании существующей реальности. Уже на ранней стадии своего развития, в годы перед I мировой войной, он стал выражением антибуржуазных настроений; нигилистическое предощущение «заката», разрушения и смерти, чувство близкой и желанной гибели, с которым экспрессионисты шли на войну, совмещалось с мечтой о «витальном», «целостном», «новом человеке»*. Их искусство, сопровождавшееся богемным эпатированием буржуазной публики, изначально несло в себе черты протеста, находящего отражение в «кричащей» образности. Мысль о социальной революции, весьма смутная и неоформленная, присутствует в творчестве некоторых экспрессионистов еще в довоенный период («Друг человечества» Верфеля*, 1911; «Нищий» Зорге*, 1912; «Сын» Газенклевера*, 1914). Комментируя свою драму, Газенклевер был близок к ее революционной интерпретации: история юноши, который «через свободу

других приходит к собственной свободе». Однако в творчестве ранних экспрессионистов с такой же силой прорывается ощущение приближающегося хаоса и отчаяния. К мысли о грядущих катаклизмах Бехера* подталкивает зрелище отчаявшихся рабочих, Эренштейна* – ужасы нищенских кварталов, Верфеля* – толпы голодных людей.

Разрыв между поэтическим «я» и окружающим миром, глубоко нарушенные отношения «сыновей» и «отцов» частично преодолеваются, особенно под воздействием Ноябрьской революции 1918, когда на время исчезает антиномия между творческим индивидом и «толпой». Тогда же находит свое выражение сформулированная Толлером* мысль о том, что главным для политического поэта (которого он считает непременно и поэтом религиозным) является чувство ответственности за себя и каждого собрата, за все человеческое сообщество. В творчестве многих экспрессионистов консерватизм сочетается с тоской по переменам и радикальной волей к новой жизни.

После поражения в войне и в ходе революции революционные тенденции в среде молодых экспрессионистов обрели более конкретные очертания. Это особенно заметно в драматургии: высокие требования экспрессионистов к театру как трибуне для провозглашения этических и социальных идей, политических лозунгов и «святых экстазов» (Газенклевер) становились более настойчивыми в революционной атмосфере. Публика, уставшая от войны, с энтузиазмом встречала патетические призывы к изменению мироустройства и преображению человека. Революция в России, возникновение Веймарской республики на первых порах рождали оптимизм.

Однако непосредственное участие в революционных событиях, тем более в деятельности революционных партий принимали очень немногие: Бехер, Леонгард*, Толлер. Большинство активистов оставалось в стороне, они не вступали в «Союз Спартака», не присоединялись, за немногими исключениями, к пролетарско-революционному литературному движению; их протестные настроения лучше обозначить словом «мятежность» нежели «революционность». И все же смутные, во многом религиозные представления о возрождении и преображении человека, возникшие из конфликта с окружающим миром, для ряда экспрессионистов становятся более приземленными и социальными: призывая к революционному действию, они апеллируют к массам. В их творчестве обнаруживается и некая программа: солидарность, революционность, поворот к человеку, изменение его природы. В послесловии к антологии «Товарищи человечества» Л.Рубинер* в эссе «Человек в центре» (1917) напрямую требует политического действия. Идеи обновления человека в духе социалистических идей и изменения действительности порой соединяются в патетический лозунг, возвещаемый в сценических монологах. Драма Толлера «Преображение» (1917) передает процесс вызревания революционного сознания, его «Человек-масса» (1919) воспринимается как высшая степень революционного призыва, соединенного с идеей эмансипации личности. Иррациональный протест перерастает в активный призыв к новому мироустройству и в страстную надежду на «преображенного человека». Характерный для экспрессионистской сцены тип «драмы возвещения»* (Кайзер*, Толлер, Зорге) находит отклик у зрителя с революционизированным сознанием. Во многом сходное жизнеощущение передает другой вариант экспрессионистской драмы тех лет – «драма преображения»* (фон Унру*, Геринг*). Ряд левых экспрессионистов переходит от тотального неприятия действительности к целенаправленной агитации средствами искусства, что сопровождается изменением их художественной системы. Так, у Бехера место Страшного суда занимает патетический образ революции, тема конца света реализуется через кровавую реальность войны. Конфликт поколений расширяется и конкретизируется, превращаясь в борьбу революционных сил против старого мира. При этом важное место в отношении экспрессионистов к революции занимает «проклятый вопрос о насилии» (А.Цвейг*). Тот же Рубинер пишет

драму «Отвергающие насилие» (1917); популярная в те годы драма Толлера «Преображение» завершается обращением к рабочим сначала «стать людьми» и лишь потом делать революцию. В финале вождь восставших, призывающий к человечности, арестован и казнен властью. Наивный вопрос, обращенный к публике: может ли классовая борьба вестись ненасильственным путем? – остается без ответа, хотя ответ и подсказан трагическим финалом. Будучи привержены идее духовного преображения человека и мира, большинство экспрессионистов отвергает идею насильственного изменения существующего порядка.

В экспрессионистской поэзии публицистичность, агитационный пафос органично сочетаются со столь характерной для нее экзальтацией. Однако страстные монологи героев уже не могут скрыть художественной неубедительности образов, а попытки сблизиться с «революционными массами» не способны преодолеть разрыв между интеллигентами и «толпой». Поражение революции в Германии стало периодом тяжкого кризиса для радикально настроенной части экспрессионистов. Их вера в скорое позитивное преобразование мира и человека была поколеблена, особенно на фоне разочаровавшего многих опыта большевистской революции в России. Политическое развитие в самой Германии вскоре, на рубеже 1920–1930-х, уже не оставляло их революционным порывам и надеждам никаких иллюзий. Многих из них ожидали эмиграция и гибель.

Лит.: Павлова Н. Экспрессионизм // История немецкой литературы. Т. 4. М., 1968; Kolinsky E. Engagierter Expressionismis. Politik und Literatur zu Weltkrieg und Weimarer Republik. Stuttgart, 1970; Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater / Hg. K.Otten. Darmstadt-Neuwied, 1977; Müller H.-H. Intellektueller Linkradikalismus in der Weimarer Republik. Kronberg, 1977; Siebenhaar K. Klange aus Utopia. Zeitkritik, Wandlung und Utopie im expressionistischen Drama. Berlin; Darmstadt, 1982; Kritik in der Zeit. Fortschrittliche deutsche Literaturkritik 1918–1933. Halle; Leipzig, 1983.

И.Млечина

РЕЛИГИЯ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Понятие Бога, божественного начала занимает, наряду с образом человека, центральное место в эстетике экспрессионизма. Религиозные мотивы, библейские образы и импликации, то и дело возникающие в творчестве экспрессионистов, – не просто результат «обмирщения» христианской культуры: духовные искания приверженцев этого движения типологически близки религиозным. Одни из экспрессионистов непосредственно осознавали свою сопричастность христианской теологии (Э.Барлах*), другие, как К.Гауптман или Г.Тракль*, смутно ощущали необходимость искупления за прегрешения земной жизни, третьи и вовсе считали себя атеистами, но, тем не менее, охотно прибегали к религиозной символике (Й.Р.Бехер*). Дело тут, видимо, в том, что экспрессионистический экстаз глубинно родствен религиозному откровению. Экстатическое чувство единства, слиянности всего сущего выступает как знак перехода от помраченного разума к просветленному, осознающему мир как нераздельность единого и единичного, Бога и человека. «Экстаз как средство спасения или "самообожествления" может иметь характер полной отрешенности, одержимости и более или менее постоянного религиозного поведения, которое выражается как в усилении интенсивности жизни, так и в удалении от жизненных забот» (М.Вебер).

Экспрессионистическая религиозность трудно поддается анализу и определению. Теологическая топика в этой художественной системе включает в себя духовные ценности, символику и мифологемы не только христианской культуры, тоже отнюдь не однородной, но и так называемую восточную мудрость, дохристианскую и раннехристианскую мистику, манихейство, эллинизм, гностицизм, разнообразные ереси и культы. За простым использованием образов и мотивов христианской культуры таится второй слой религиозности, свободный от эпигонства, ориентированный на оживление глубинных пластов общечеловеческой культуры, заимствованных из сокровищниц мировых религий, что позволяет

говорить о «синкретизме экспрессионистической религиозности» (В.Роте). Экспрессионисты, по крайней мере, те из них, кто задумывался над смыслом своей творческой активности, полагали, что их миссия – пролагать пути для новой религии общечеловеческого звучания, свободной от конфессиональных разногласий и распрей.

Понятие Бога у экспрессионистов во многом сходно с таковым у сторонников диалектической, или негативной, теологии, «теологии кризиса», утвердившейся в европейском протестантизме в первые десятилетия XX в. (К.Барт, П.Тиллих и др.). Те и другие отвергали доброго бюргерского Бога-утешителя, странствующего евангельского чудодея, предпочитая ему Бога страдающего, жертвующего собой ради спасения заблудшего человечества. Те и другие делали ставку на антирационализм, в своей устремленности к царству духа отвергая не только материальное, телесное, но и разум, интеллект; видя в познании выражение онтологической тоски по абсолюту, которая, осознавая себя, становится верой, они считали, что истинный Бог познается только в самоотречении, в экстатическом самопожертвовании, даже в безумии. Мотив безумия, сумасшествия, выхода из оболочки своего «я» как способа приближения к божественному часто встречается у экспрессионистов на разных стадиях этого движения (рассказ Г.Гейма* «Безумец» и цикл стихотворений «Безумные», драма Г.Кайзера* «От рассвета до полуночи»). Протестанты-негативисты отказывались от «вочеловечивания» Бога и обожествления человека, видя в Боге нечто совсем «иное», бесконечно удаленное от человека, недостижимое и непостижимое для чувственного восприятия. Их радикальное отречение от религии чувства близко не менее радикальному неприятию окружающего мира экспрессионистами как правого, так и левого крыла. И теологи-«диалектики», и экспрессионисты боролись с «демонизмом» бюргерского менталитета и подвергали сомнению буржуазное общество, официальную религию, церковь. Подавляющее большинство экспрессионистов видело в церкви неприемлемую для себя инстанцию, своего рода «полицию нравов». Страстный бунт личности против косной власти традиций в сочетании с религиозно-мистической символикой присущ, например, драмам «Пылающий терновник» О.Кокошки*, «Греховный потоп» («Die Sündflut», 1924) и «Синий Болль» Э.Барлаха. Кроме того, известная перекличка на теологическом уровне есть и в понимании веры как неожиданной встречи с Богом в кризисное время, в пору страданий и жертвенности. Бог для приверженцев диалектической теологии – нечто абсолютно несоизмеримое по отношению к человеку, ничто, мрак, «небытие мира» (К.Барт). Трагическое мироощущение некоторых экспрессионистов также приводило к восприятию божественного начала как черной пустоты, ассоциируемой с небытием (стихотворения К.Штамма*, сборник рассказов П.Цеха* «Черный Ваал»).

В то же время экспрессионизм в определенной его ипостаси можно рассматривать как заключительный аккорд религиозной культуры либерального протестантизма XIX в., основанной на субъективно-чувственном восприятии божественного ядра бытия, как религию чувства, которая подменяла образ Бога мистифицированным образом человека и которую радикальным образом отвергали адепты диалектической теологии. Слова «душа», «сердце», соотнесенные с понятием Бога, часты в драматических произведениях Л.Рубинера*, Г.Кайзера, В.Газенклевера* и др., но особенно много их в лирике Ф.Верфеля* и Э.Ласкер-Шюлер*. Однако у Х.Е.Янна*, Э.Барлаха и частично у Э.Толлера* эта же топика выступает в объективированно-теологическом значении как попытка осмыслить мир и место Бога и человека. Вера для экспрессионистов, даже тех, кто богохульствовал, обвиняя всевышнего в равнодушии и жестокости, – не удобная нравственно-этическая позиция (согрешил, покаялся – греши снова), а чудо, возможное только в короткие мгновения экстатического прозрения, в пограничной ситуации между жизнью и смертью, на выходе из материальной оболочки или в решительном разрыве с условностями бюргерского су-

ществования (драмы «Люди» и «Сын» В.Газенклевера, «Иеремия» С.Цвейга*, лирика П.Цеха). Бог экспрессионистов – это скорее ветхозаветный судья и мститель, нежели евангельский искупитель людских прегрешений, его благосклонности можно добиться не молитвами и смирением, а только через страдание и самопожертвование («Граждане Кале» Г.Кайзера).

Экспрессионисты легко переходили из сферы религии как структуры, организующей человеческое поведение в социуме и наедине с собой, в сферу теологии как совокупности религиозных доктрин о существовании и деяниях Бога. Корневые слова поэзии и драматургии экспрессионизма – «сердце», «душа», «человек», «брат» – почти всегда соотносимы с понятиями иного, сугубо теологического смыслового ряда – «свет» (или мрак), «дух», «Бог». Образ «света» («луч», «звезда», «солнце») воспринимается как знак, приходящий на землю из другого измерения и несущий благую весть об изменении и обновлении сущего, о порыве и прорыве к всемирному братству, равенству, единству человечества (поэтические сборники «Мы» Ф.Верфеля, «Небесный свет» и «Друзья человечества» Л.Рубинера). Эти образы имеют не столько абстрактно-гуманистическую, как полагали многие (в частности, советские литературоведы), сколько религиозно-гностическую основу.

Несомненна перекличка экспрессионизма и с таким теистическим направлением в философии, как персонализм. Волевая, творчески активная личность как высшая духовная ценность и фундаментальная онтологическая категория близка мировосприятию экспрессионистов, особенно принадлежавших к его левому, активистскому крылу (Й.Р.Бехер, К.Пинтус*, Л.Рубинер и др.). Принцип самодеятельности пассионарного индивида, враждебного косному социальному окружению и – в более широком плане – противостоящего безличному космическому порядку, побуждает не только к внутреннему самоусовершенствованию, но и к изменению существующего, к созданию нового мира и нового человека*. Отсюда политический радикализм названных выше и некоторых других авторов (П.Цех, Э.Толлер и др.).

Однако для этико-эстетической системы экспрессионизма важнее другой семантический комплекс, в котором преобладают знаковые слова «любовь», «доброта», «ты». В этой системе «ты» чаще всего противостоит «я», символизирующему эгоцентризм рационалистической эпохи; именно в нем (а абсолютное «ты» – это и есть Бог) воплощены христианские добродетели, завет любить ближнего как самого себя. Обращение к «ты» определяет диалогический характер экспрессионистической литературы (не только драматургии, но во многом и лирики). Этот диалог, сопровождаемый крайним напряжением духа и «революцией чувства», открывает путь для проникновения в произведения экспрессионистов религиозного содержания разной конфессиональной окраски.

Лит.: Rothe W. Der Mensch vor Gott: Expressionismus und Theologie. Expressionismus als Literatur / Hg. W.Rothe. Bern; München, 1969.

В.Д.Седельник

«РЕ́ТТУНГ» («Die Rettung», «Спасение», 1918–1920, Вена, Дрезден-Хеллерау) – австрийский философско-политический журнал. Имел подзаголовок «К познанию эпохи» («Blätter zur Erkenntnis der Zeit»). Издатели – Ф.Блей, А.П.Гютерсло*. Выходил в собственном издательстве и в издательствах К.Харбауэра (Вена) и Я.Гегнера (Дрезден-Хеллерау). «Р.» видел свою задачу в выработке новой этической и политической ориентации, выраженной в мессианской надежде на нравственное возрождение личности и общества с помощью «духовного вождя» («нового человека»*), на основе обновленного христианского учения и с опорой на «вочеловеченный пролетариат» (Ф.Блей). В заостренно сформулированном девизе журнала «Да здравствует коммунизм и католическая церковь!» нашла отражение концепция издателей, согласно которой церковь (не как общественный институт, а по своей сущности) есть символ «совершенного человеческого сообщества» (Ф.Блей) и в ка-

честве такового – альтернатива государству. Исходя из убеждения в необходимости «развенчания власти» (А.П.Гютерсло), журнал последовательно проводил в жизнь пацифистские и антибуржуазные идеи, стремясь освещать новые тенденции общественного развития. Авторами почти всех статей, написанных в эпистолярном стиле и представлявших собой эклектическую смесь сократовских, христианских и социалистических идей, были Ф.Блей и А.П.Гютерсло. В каждом номере они выступали с большой редакционной статьей. Анонимные точки зрения на современные проблемы, как правило, в духе критики эпохи, публиковались в жанре коротких почтовых посланий («открыток»). Еженедельный комментарий текущих событий выливался в принципиальную дискуссию о проблемах государства, церкви, революции, социализма, взаимоотношения полов. Литературные публикации играли второстепенную роль. В журнале печатались также К.Т.Блут, Р.Борхардт, Ф.Кассирер, К.Оттен*, А.Рембо, Ф.Шнак и др.

Лит.: Pfeifer J. Le journal Die Rettung. Une intervention litéraire dans la Révolution de 1918 Vienne // Austriaca (1980). H. 10; Bonfatti E. Gueter-sloh dalla Aktion alla Rettung // Nuova Corrente. 1979. H. 79/80.

Т.Кудрявцева

«РОМАНСКОЕ КАФЕ» («Romanisches Café») – кафе в Берлине на площади Августы-Виктории (сегодня Брайтшайдплац), ставшее с 1913–1914 наследником «Кафе дес вестенс»* и «штаб-квартирой» берлинского экспрессионизма. В нем были заведены свои ритуалы и рождались собственные мифы, оно разделилось на «бассейн для плавающих» и «бассейн для неплавающих»; среди «плавающих» вокруг постоянного столика художника М.Слефогта размещались люди с положением в артистическом обществе, территорию «неплавающих» могли посещать обыкновенные гости. Каждое «ремесло» было представлено своим постоянным столиком: рядом с художниками располагались архитекторы, философы, имелись столики критиков, драматургов, эссеистов, социологов, психоаналитиков и биржевых маклеров. Визиты к «соседям» осуществлялись только по согласию принимающей стороны и с одобрения всего ремесленного цеха. Наплыв артистической богемы во времена жестокой конкуренции поначалу радовал владельца, но вскоре выяснилось, что новые посетители просиживали за часовыми дебатами за чашкой кофе, и хозяин был вынужден ввести особую форму письменного предупреждения. Рисунки и дружеские карикатуры Э.Орлика, Дж.Хекстера, Э.Ласкер-Шюлер*, Б.Ф.Долбина запечатлели многих завсегдатаев кафе: Г.Манна*, А.Дёблина*, Й.Рота, А.Ку, Б.Кассирера, М.Слефогта и др.

Во время I мировой войны большинство посетителей «Р.к.» уклонялось от мобилизации, скрываясь в нейтральных странах; за столиком Э.Ласкер-Шюлер обсуждались способы спасения писателей и художников от воинской повинности. В годы войны здесь родилась идея газеты «Нойе югенд»* («Neue Jugend», «Новая молодежь»), после нескольких номеров запрещенная цензурой, из которой впоследствии выросло издательство В.Херцфельде «Малик»*. После войны в «Р.к.» вернулись Дж.Хекстер, М.Зееллер, В.Херцфельде, Г.Гросс*, А.Броннен*, Р.Леонгард* и др.

«Р.к.» отличалось от «Кафе дес вестенс», своего легендарного предшественника, прежде всего тем, что оно стало не просто местом встреч, но своего рода рынком культуры, на котором художники были оттеснены на второй план. В.Беньямин* отметил в этой связи изменения «в психологии и физиономии» «Р.к.». Берлин того времени стал крупнейшим центром театральной жизни и кинопроизводства. Никакой другой город не располагал таким количеством значительных актеров, певцов, режиссеров, драматургов, декораторов и театральных композиторов; все они встречались в «Р.к.»: В.Барановский, Л.Бергер, Э.Энгель, Ю.Фелинг, Г.Гиллерт, Л.Йесснер*, К.Мартин*, Э.Пискатор*, М.Рейнгардт, Б.Брехт*, Ф.Брукнер*, Л.Фейхтвангер, М.Флейссер, К.Гец, В.Газенклевер*, Г.Кайзер*, Э.Толлер*, Г. фон Вангенгейм, К.Цукмайер и др. Еще в 1913 К.Пинтус* призывал завсегдатаев «Р.к.»,

среди них М.Брода*, Ф.Бляйя*, Э.Ласкер-Шюлер, В.Газенклевера, А.Эренштейна*, Л.Рубинера*, П.Цеха*, писать сценарии для фильмов, позже опубликованные в альманахе «Кинобух» («Kinobuch», «Киноальманах», 1914). В «Р.к.» заключали контракты, обсуждали кинопроекты и работали над сценариями крупнейшие режиссеры, писатели и киноактеры: Ф.Ланг*, Ф.Кортнер*, Э.Любич, Э.Яннингс, Э.Бергнер, Т.Дюрье, А.Нильсен, А.Бербер. В дни театральных и кинопремьер кафе пустело, но потом здесь бурлили дискуссии и писались критические статьи, которые утром появлялись в газетах.

Во второй половине 1920-х начались регулярные походы нацистов «против сброда на Курфюрстендамм». В 1927 во время факельного шествия они, ворвавшись в «Р.к.», избили его посетителей и устроили там погром. Несколько лет, пока это было возможно, в кафе еще продолжала собираться прежняя пестрая публика. Судьбы его завсегдатаев после 1933 были большей частью трагичны: многие покончили с собой в эмиграции (Э.Толлер, В.Беньямин, К.Тухольский и др.), Э.Мюзам погиб в концентрационном лагере Ораниенбург, другие умерли, как Р.Музиль или М.Герман-Нейссе*. В 1945 здание кафе было разрушено во время штурма Берлина.

Лит.: Lennig W. Gottfried Benn in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbeck, 1962; Fohsel H.J. Zeit und Sittenbilder aus dem Café des Westens und dem Romanischen Café. Berlin, 1997.

Н.Пестова

РОМАНТИЗМ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ обладали определенным внутренним сходством, прежде всего в их сугубо личностном характере. Однако личностное начало в романтизме и экспрессионизме имело различные исторические корни. Романтизм связан с разочарованием в идеях и целях Просвещения, в идеалах разумного общественного устройства и в доктрине классицизма. Экспрессионисты отразили глубокое разочарование в возможностях буржуазно-либерального прогресса и – в противовес уже не просветительским, а позитивистским схемам – перенесли главное внимание с окружающей действительности на внутренний, субъективный мир, особенно самого художника; на чувства и предчувствия, которые лучше натурализма и реализма, приравненного к «мимезису», могли, по их мнению, помочь уловить суть общественных перемен и сблизить мечту с реальностью, преобразить человека. Одновременно были отвергнуты и такие новейшие художественные явления, как импрессионизм и сецессионное искусство. Тоже вызванные к жизни разочарованием в либерально-прогрессистских надеждах, они казались экспрессионистам слишком обращенными к предметному миру, поглощенными его самодовлеющей эстетизацией. Символизм же, возрождавший романтическое «двоемирие» в метафизическом виде, считался чрезмерно пассивным, отвлеченным, хотя собственно символика, как и импрессионистская утонченность ощущений, отнюдь не чужды экспрессионизму, его поэтике и эстетике.

Чувство и воображение, дававшие романтикам простор для предвосхищения свободы и гармонии, для воплощения красоты, были способом подняться над пошлостью, лицемерием и заземленной меркантильностью. На этом пути они, будь то йенские романтики, П.Б.Шелли, Дж.Г.Байрон, В.Гюго или В.Жуковский, открыли прежде неведомую искусству внутреннюю человеческую сложность вплоть до неосознанных душевных движений; богатейшие интуитивно-аналитические и универсализирующие возможности сопряжения прошлого с настоящим и будущим, частного с общим, национального со всемирным. Неприятие романтиками рационалистической одномерности, равно как и порыв к иным, гармонизирующим идеалам выливались в разные лирико-эмоциональные формы – от так называемой байронической разочарованности, «мировой скорби» и взволнованных, порой мятежных порывов (музыка Г.Берлиоза, Ф.Листа, лирика М.Лермонтова) до прямого протеста и личного участия в национально-освободительных движениях (самого Байрона, Ш.Петефи).

Машинно-урбанистическая цивилизация с ее последствиями – ужесточившейся эксплуатацией, массовым обезличением, отчуждением человека от человека – побуждала к новому погружению в мир чувства, в область подсознательного. Дополнительный стимул, более созвучный экспрессионистам, нежели романтические теории Ф.Шеллинга, Ф.Шлегеля и Ф.Новалиса, предлагали критицизм Ф.Ницше, интуитивизм А.Бергсона, психоанализ З.Фрейда. Жизненная проблематика начала XX в. объясняет, почему экспрессионисты – как в своей «апокалиптической» тревоге, этой, как бы трагически усугубленной мировой войной и натиском социального хаоса, «мировой скорби», так и в чаяниях идеальной новой человечности – подчас социально конкретнее и романтиков, и их символистских последователей. В христианстве, например, некоторых экспрессионистов влекло не столько религиозное и религиозно-мистическое начало, сколько подвижничество, альтруистическая жертвенность (см. Религия и экспрессионизм*). Питаемая фольклорной и литературной (уитменовской) традицией, подвижническая этика возвышалась до идеи коллективного самовоспитания и общественного протеста, который многих, от Й.Бехера* до Б.Брехта* и венгерских «активистов» («Активизм»*) подвел к социалистическому учению и революционной практике.

Давление мирового зла драматически переживали уже романтики. Антиномия зла и добра, катастрофической неожиданности и противостояния ей преодолевались в романтизме лишь в сфере идеала. Некоторые экспрессионисты подменяли сферу идеала материалистически-классовой, а в искусстве – пролеткультовской, и затем «социалистически-реалистической» ортодоксией, что лишь содействовало закату самого экспрессионистского движения. В обратном свете истории социально не детерминированные романтические представления (например, В.Гюго) о вечной борьбе добра со злом оказывались оправданней попыток отождествить добро с той или иной преходящей исторической формой прогресса и, абсолютизировав ее, уверовать в бесповоротную победу. То же можно отнести к творческой и мировоззренческой эволюции экспрессионистов. Этика самовоспитания (писатель, художник, строго дисциплинируя, совершенствуя себя, тем самым приближает новую человечность) лучше выдержала испытание временем, чем повлиявшая на А.Комьята*, Ш.Барту* или Й.Бехера* панацея насильственного разрешения конфликтов. Кроме ригористической революционности, в экспрессионизме зрело также понимание реального единства противоположностей, единства, которое нельзя разъять, чтобы одной его частью упразднить другую. Можно лишь во всей трудной сложности осознавать вновь и вновь возникающую дисгармонию, чтобы приводить ее в относительное равновесие, смягчая и делая более подвластной человеку. В таком целостном восприятии сущего, которое означало не смятение (как на картине Э.Мунка* «Крик» или в лирике Г.Тракля*) и не отлет в потустороннее, а стоически мужественное жизнеприятие, и заключалась единственно, по-видимому, возможная гармония – если не добра и зла, то чувства и разума.

Романтизм сравнительно с экспрессионизмом (как, впрочем, и с другими художественными течениями рубежа XIX–XX вв.) – искусство несколько более спокойное. Оно знало свои порывы страсти, но не ведало еще присущих им душевных пароксизмов в противостоянии эпохе. Высокая и трагическая драматически волевая напряженность экспрессионизма внятно отозвалась во всем его интонационно-образном строе. Его поэтика возвестила разрыв с созерцательностью, пассивной описательностью и – соответственно – со стилевым благозвучием, лирической плавностью и «парением»; это поэтика ради действенности, сжатого, ударного внушения, максимальной обличительной и призывной заразительности.

Наглядно проследить этот поворот позволяет эволюция, какую на пути к экспрессионизму переживает троп. Отвечавшая определенной логической одномерности Просвещения метонимия уступила у романтиков преобладающее место метафо-

ре, которая устанавливала новые, необычные связи, будила воображение. У экспрессионистов же сама метафора видоизменялась, усложнялась, заполняла собой все художественное пространство текста (см. Абсолютная метафора*), становилась еще необычней, а подчас – вплоть до броского парадокса, оксюморона, вызывающей гиперболы, гротеска – даже внешне алогичной. Простая синонимичность в свой черед оттеснялась широко ассоциативной символичностью. В результате метафорический образ начинал превращаться в экспрессионизме в своего рода символ, но насыщаемый не столько «космическим», надмирным содержанием (как у символистов), сколько сугубо земным, социально или этически обобщаемым смыслом. Заостренно субъективный, повышенно эмоциональный и вместе с тем стремящийся к более глубокому постижению мира, экспрессионизм способствовал взаимообогащению субъектно-объектных, изобразительно-выразительных начал и возможностей искусства.

Лит.: Спиро Ф. История музыки. СПб., 1908; Обломиевский Д. Французский романтизм. М., 1947; Блок А. Крушение гуманизма. О романтизме // Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962.; Берковский Н. Романтизм в Германии. Л., 1973; Манн Ю. Поэтика русского романтизма. М., 1976; Дьяконова Н. Английский романтизм: проблемы эстетики. М., 1978; Жирмунский В. Из истории западноевропейских литератур. М., 1981; Вайнштейн О. Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; Россиянов О. Два века венгерской литературы. М., 1997; Пестова Н. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Екатеринбург. 1999; Riedel W. Der neue Mensch. Mythos und Wirklichkeit. Bonn, 1970; Hucke K. Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik. Tübingen, 1980; Tieghem Ph. Les grandes doctrines littéraires en France. Paris, 1965; Soter I. Romantika es realizmus. Budapest, 1956; Koczogh Á. Az expresszionizmus. Budapest, 1967.

О.Россиянов

РУБИ́НЕР, ЛЮДВИГ (Rubiner, Ludwig – псевдоним; настоящие имя и фамилия – Эрнст Людвиг Громбек, Ernst Ludwig Grombeck, 12.07.1881, Берлин, – 26(27?).02. 1920, там же) – немецкий драматург, эссеист, поэт. Родился в семье выходцев из восточной Галиции; отец – беллетрист. Изучал в Берлинском университете музыковедение, историю искусства, философию и германистику. Первые стихи опубликовал в анархистском журнале «Кампф» («Kampf», «Борьба»), позднее сотрудничал в журналах «Акцион»*, с издателем которого Ф.Пфемфертом* был дружен, «Штурм»* Х.Вальдена* и «Ди вайсен блеттер»* Р.Шикеле*.

В 1908 Р. развил тезисы о «политизации театра» и важное для него положение об анонимности автора. В 1909 посетил Россию, в 1912 поселился в Париже. Центральная идея Р. – окрашенная визионерством вера в «нового человека»*, в возможность нового человеческого сообщества и преображение мира духовной силой. Вслед за Г.Манном* (статья «Дух и действие», 1910) Р. выступил на страницах «Акцион» с программным требованием соединения идеала и политики («Поэт врывается в политику», «Der Dichter greift in die Politik», 1912). Он отрицал самоценное значение искусства, которое, по его убеждению, должно служить преображению жизни.

Будучи радикальным противником войны, в 1915 Р. бежал в Швейцарию, где сотрудничал в газете «Ди нойе Цюрхер цайтунг» («Die neue Zürcher Zeitung», «Новая Цюрихская газета») и издавал газету «Цайт-Эхо» («Zeit-Echo», «Эхо времени», 1917–1918), в которой проповедовал идею «революции духа». Политику он понимал на первых порах абстрактно как «обнародование наших этических взглядов». Главным должен стать Человек; «Человек в центре» («Der Mensch in der Mitte», 1917) – название программного сборника написанных за предшествовавшие годы статей. На Р. оказали влияние анархистские идеи М.Бакунина и П.Кропоткина, а также проповедь деятельной любви и непротивления злу насилием Л.Толстого, выборку из дневников которого он издал в 1918 со своим предисловием. Те же концепции главенствуют в вышедшей ранее поэтической книге Р. «Небесный свет» («Das himmlische Licht», 1916), где определяющей интонацией является пафос,

а содержанием – призыв к пробуждению. В 1918 Р. был выслан из Швейцарии за прославление революции в России, которую, как и последующие революционные события в Германии, он воспринял как начало мировой революции. Своим интересом и знаниями о России Р. отчасти был обязан своей жене, публицисту и переводчице Фриде Ихак-Рубинер (Frida Ichak-Rubiner, 1879–1952).

Главное художественное произведение Р. – драма «Без насилия» («Die Gewaltlosen», 1919); основная ее идея – вера в рождение «нового человека», который сумеет преобразовать жизнь на земле, – определяет структуру и стиль пьесы. Действие в привычном смысле отсутствует. Один и тот же тезис с одной и той же цепочкой аргументов переходит из одного эпизода в другой. Напряжение создается препятствиями, которые встречают на своем пути «новые люди», пытающиеся обратить в свою веру окружающих. Персонажи делятся, как обычно в политической драматургии экспрессионистов, на несколько групп, находящихся в строго иерархических отношениях друг к другу: «новые люди» – те, кому открыта истина; слушающие – те, кто способен понять их; безъязыкая толпа, масса, жаждущая простых, естественных благ и также нуждающаяся в «пробуждении». Главный конфликт пьесы Р. состоит в столкновении знания и незнания, окрыленности духом и равнодушия. Действующие в духе изложенной концепции Мужчина и Женщина (характерная обобщенность безымянных экспрессионистских персонажей) обращают в свою веру людей из толпы и сторонников буржуазного порядка.

В 1919 в Берлине Р. участвовал в создании передвижного «Пролетарского театра» для рабочих. Духом интернациональной солидарности проникнуты его антологии «Друзья человечества»* («Die Kameraden der Menschheit», 1919), в которой приняли участие поэты разных стран, и «Сообщество» («Die Gemeinschaft. Dokumente der geistigen Wende», 1919).

Соч.: Der Dichter greift in die Politik: Ausgewählte Werke. 1908–1919 / Hg. K.Schumann. Leipzig, 1976; Ludwig Rubiner. Eine Einführung mit Textauswahl und Bibliographie von K.Petersen. Bonn, 1980.

Н.Павлова

РУМЫНСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ заявил о себе после I мировой войны. Критики не сразу оценили масштаб этого явления. Румынская культура заметно ориентирована на Францию, направления французского искусства быстро проникали в страну и давали жизнь национальным вариантам. В свою очередь, румынские художественные идеи в XX в. экспортировались в Европу и на их основе во Франции возникали направления, имеющие мировое значение (одним из основателей дадаизма* и сюрреализма* был румын Т.Тцара, основоположник театра абсурда Э.Йонеско сформировался в русле румынского абсурда и т.д.). Экспрессионизм же возник под влиянием немецкой культуры. В 1920-е – начале 1930-х он существовал в румынском искусстве наряду с сюрреализмом, имея явных приверженцев, а в дальнейшем оказал влияние на творчество многих писателей и художников.

Большое значение имела чуткая реакция немецкого населения Трансильвании, до 1918 входившей в Австро-Венгрию, на культурные процессы, происходящие в Германии и Австрии. Знание немецкого языка было распространено среди румынской интеллигенции благодаря немецким школам, немецкоязычные периодические издания пользовались большой популярностью. С 1919 в Сибиу издается журнал «Остланд» («Ostland»), в этом же году в Черновцах начинают выходить два периодических издания: «Нерв»* («Der Nerv») и «Лихт» («Das Licht», «Свет»), в которых публикуются манифесты, близкие экспрессионизму. С 1920 в Брашове О.Алшер, М.Бернер и др. выпускают поэтические и прозаические произведения антивоенной тематики в сборниках экспрессионистской направленности «Фрюлинг» («Frühling») с подзаголовком «Заметки о человечности» («Blätter für Menschlichkeit»). В 1924 под редакцией Г.Циллиха выходит экспрессионистский литературный журнал «Клинг-

сор» («Klingsor»), вокруг него формируется сообщество писателей, идеи которого имели значительный резонанс.

В 1920-е немало румынских живописцев и графиков проходит стадию экспрессионистских поисков. Ощутимо влияние экспрессионизма в творческом развитии таких художников, как В.Браунер, Рубин, Исер, Ф.Кимм, М.Янку, М.Х.Макси, Тоница, Ширату, Цукулеску. Определеннее всего элементы экспрессионизма проявились в творчестве трансильванских художников, немцев и венгров (Г.Эдер, Ф.Кимм, И.Бологa), хотя по отношению к ним трудно говорить об экспрессионизме как о программной установке. Сознательно ориентировался на Кандинского* и группу «Дер блауэ райтер»* Я.Маттиш-Тойч*. В Бухаресте проходят выставки Эдера и Маттиш-Тойча, в 1924 организуется международная выставка экспрессионистов. Маттиш-Тойч, Янку, Макси выставлялись в Берлине при поддержке журнала «Штурм»* и прямом участии Х.Вальдена*, чья теория ритма, объединяющего абстрактные «мертвые формы», была творчески воспринята румынскими художниками. Черты экспрессионизма обнаруживаются в резкости красок, напряженном динамизме, гротеске графики, публиковавшейся в журналах революционной и социал-демократической направленности.

По отношению к литературе можно увереннее говорить о румынском варианте экспрессионизма, оказавшем влияние на многих писателей. Особый интерес к экспрессионизму проявился среди деятелей журнала «Гындиря» («Gîndirea», «Мысль», 1921–1944), оказавшего решающее влияние на духовную культуру межвоенного двадцатилетия. Многие деятели «Гындиря» имели тесный контакт с немецкой культурой: Л.Блага* учился в Вене, Н.Крайник там же совершенствовал свое образование, Т.Виану некоторое время пробыл в Тюбингене, М.Садовяну привнес в театральные хроники «Гындиря» свои берлинские впечатления. Первоначально журнал издавался в Трансильвании, в г. Клуж. На его страницах обсуждались публикации сборника «Фрюлинг», пропагандировалась живопись Эдера, Кимма и др., с ним сотрудничали деятели общества «Клингсор» Циллих и Э.Кайснер. Программные установки журнала были созвучны экспрессионистским устремлениям, вокруг него сформировалась художественная среда, где идеи экспрессионизма получили особый резонанс. «Гындиря» критиковал румынское почвенничество (журнал «Семнэторул», «Semănătorul», «Сеятель») за примитивный этнографизм выражения национальной специфики, предлагал свое, мистическое понимание национального духа через поиск языческих сакральных ориентиров и православие византийского толка: «румынское небо» противопоставлялось «румынской земле» семэнэтористов. «Гындиря» обнаруживает точки соприкосновения с теми тенденциями экспрессионизма, которые вели к идеям тоталитарного государства.

Среди писателей круга «Гындиря», имеющих отношение к экспрессионизму, наиболее заметен Блага. В его творчестве экспрессионизм прежде всего повлиял на формирование поэтического языка и на философско-эстетическую теорию, впервые сформулированную им в статье «Философия стиля» (1926) и окончательно оформившуюся в монографии «Трилогия культуры» (1937). Важной чертой художественного и философского наследия Благи является поиск дороманских корней румынской культуры, сродный с присущим экспрессионизму стремлением к познанию глубинной сути вещей. С этой проблемой соотносится дакийская тематика (обращение к истории Дакии) в творчестве Благи, а также отношение к фольклору как архетипической модели румынской культуры. С дакийской темой связана пьеса Благи «Замолксис» («Zamolxe»), с фольклорной – «Мастер Маноле» («Meşterul Manole»). Сотрудничавший с «Гындиря» выдающийся поэт Т.Аргези* также испытал влияние экспрессионизма. Для Аргези существенным оказалось влияние Г.Гейма* и Г.Бенна*, прежде всего как новое, после Бодлера, утверждение эстетики безобразного.

Связано с экспрессионизмом и творчество других авторов «Гындиря». В отличие от

Благи, поэт и драматург А.Маниу*, вышедший из символистских кругов, не стремился к созданию эстетической теории, но в его образности прослеживаются черты, близкие византийской иконографии, осознаваемые через экспрессионистское стремление к Абсолюту. Поэт и драматург В.Войкулеску – автор родственных экспрессионизму пьес напряженного религиозно-мистического звучания. В лирике А.Филиппиде* экспрессионистские черты проявляются в усилении мистического элемента, в трагической теме невозможности постигнуть смысл судьбы. Поэт А.Котруш* воспринял активистскую идею «массовости», объединения миллионов людей (см. Активизм*); в дальнейшем он пришел к утверждению доктрины национального тоталитарного государства. Й.Барбу, поэт и математик, оценил в экспрессионизме особую ритмическую остроту, гротесковость, жесткость, обостренность образа. Х.Бончиу* в лирике и прозе работал в ключе экспрессионистской катастрофической эстетики (см. Катастрофизм*).

Другим важным литературным объединением, утверждавшим в Румынии экспрессионизм, но иначе его воспринимающим, был журнал «Контимпоранул» («Contimporanul», «Современник», 1922–1932), редактором которого был Й.Виня*. В отличие от гындиристов, рассматривавших экспрессионизм в связи с румынскими культурными традициями, деятели этого журнала акцентировали прежде всего новизну образа и формальные поиски. «Контимпоранул», подчеркивая свою принадлежность к авангарду, провозгласил разрыв с традицией «копирования природы», выступал за создание «чистых форм». Это сближало направление «Контимпоранула» с футуристическими и кубистскими тенденциями. Его программа имела много общего с программой немецкого журнала «Штурм», который через «Контимпоранул» поддерживал связь со сторонниками экспрессионизма в Румынии. Глубокое родство с эстетикой экспрессионизма обнаруживает публикуемая в журнале поэзия В.Фундояну, И.Воронки, Й.Вини, который создает и прозаические произведения. Экспрессионистскую прозу представляют также Ф.Адерка, Й.Кэлугэру. В «Контимпоранулe» печатались переводы поэзии Штрамма*.

В драматическом искусстве Румынии, кроме творчества Благи и Маниу, экспрессионизм проявился у Г.М.Замфиреску, Г.Чиприана. В целом атмосфера театральной жизни не располагала к глубокому восприятию экспрессионистских идей, несмотря на то, что пьесы Кайзера*, Ведекинда*, Верфеля* шли в румынских театрах. Экспрессионистская драма воспринималась в Румынии в широком контексте новой драматургии, однако существенного влияния на режиссерское искусство экспрессионизм не оказал.

Значение экспрессионизма, вызвавшего в Румынии живой интерес в 1920-е, не ограничивается этими временными рамками; нововведения и переосмысление экспрессионизма имело значение для многих авторов второй половины XX в., хотя сложно назвать имена его последовательных представителей. Полемика двух крупнейших журналов, явное воздействие экспрессионизма на творчество значительных писателей и художников позволяет говорить о румынском варианте экспрессионизма, в котором, при основной мистическо-религиозной доминанте проявились многообразные формальные и идейные поиски.

Лит.: Doinaş St.A. Atitudini expresioniste în poezia românească // Secolul 20. Bucureşti, 1969; Crohmălniceanu O.S. Literatura română şi expresionismul. Bucureşti, 1971; Crohmălniceanu O.S. Literatura română între cele două războaie mondiale. V. 1–3. Bucureşti, 1972–1975; Cotruş O. Literatura română şi expresionism // Secolul 20. № 9. Bucureşti, 1972; Micu D. Gîndirea şi gîndirism. Bucureşti, 1975; Pavel A. Expresionismul şi premisele sale. Bucureşti, 1978; Gregorescu D. Istoria unei generaţii pierdute: exspresioniştii. Bucureşti, 1980.

Т.Биткова, Е.Фейгина

РУ́НГЕ, ВИЛЬГЕЛЬМ (Runge, Wilhelm, 13.06.1894, Рютцен, – 22.03.1918, Аррас, Франция) – немецкий поэт. Подробных биографических данных не сохранилось. Будучи студентом медицинского факультета, в 1914 отправился на фронт добровольцем,

в ноябре 1914 был тяжело ранен под Ипром, после выздоровления с 1915 по сентябрь 1916 находился в Берлине, откуда вновь был призван в армию. В середине 1917 окончил офицерские курсы в полевом лагере в Тевтобургском Лесу, в декабре был снова направлен на Западный фронт, где погиб в бою весной 1918 под Аррасом в чине лейтенанта.

Р. начал печататься в журнале «Штурм»* (стихотворение «Ярмарка», «Jahrmarkt» № 3, 1912/13), с 1916 по 1918 там же регулярно публиковались его стихотворные циклы, объединенные под общей рубрикой «Песни» («Lieder»). Во время пребывания в Берлине сблизился со «штурмовцами», активно посещал выставки и литературные вечера «Штурма». Г.Вальден* составил из его стихотворений сборник, выбрав для заголовка строку одного из них – «Мышленье грезит» («Das Denken treumt») – и послал его автору на фронт для корректуры. Возвращая рукопись, Р. приложил к ней открытку, датированную 20 марта 1918 года, ставшую последней вестью от него: «Глубокоуважаемый г-н Вальден, сердечно благодарю Вас и Вашу супругу за почтовый привет. Я был бы рад возможности доставки книги на фронт. Надеюсь в скором времени написать более подробно. С нижайшим поклоном Вам и Вашей супруге, Ваш Рунге» (Sturm-Archiv). Последние два года жизни поэта засвидетельствованы в его переписке с С. ван Леер, поэтессой и секретарем Г.Вальдена, и в ее письмах Г.Мухе, который преподавал в это время в школе «Штурма», а позже был педагогом в «Баухаусе». Относительно гибели Р. нет достоверных сведений, вполне возможной представляется и версия о том, что он был расстрелян как дезертир. Известно, что Р. и его друг Г.Мухе еще осенью 1916 приняли решение дезертировать и в феврале 1918 Р. отправил другу открытку с условленным сигналом: «Солнце зимеет. ОН ждет!». Однако Г.Мухе не дезертировал. 20 марта Р. написал последнюю открытку С. ван Леер, которая знала о тайном плане: «Сердечный привет! И лишь одно: плоды моей жизни в самом концентрированном виде сохранились только в моих письмах Вам. Солнце зимеет. ОН ждет!». Р. был объявлен погибшим в бою, однако других свидетельств в пользу этого факта нет.

Сборник «Мышленье грезит» (1918) – это стихи о любви: к женщине, Богу, природе, к ближнему, к родной земле. Р. отчетливо ощущал себя поэтом «послештраммовского» поколения. Безусловно, к влиянию Штрамма* следует отнести своеобразие его синтаксиса и отсутствие пунктуации, своевольное превращение одних частей речи в другие и поэтический произвол в словообразовании (Zeiten wintern / Zeiten sommern / sonnenspielig), однако этим языковым новаторством своеобразие его поэзии далеко не исчерпывается. Л.Шрейер* и Н.Вальден причисляли Р., скорее, к последователям Э.Ласкер-Шюлер*, чем А.Штрамма, так как его поэзия отмечена «романтикой, проникновенностью, глубоким чувством и мягкой полнотой звучания», она глубоко религиозна и лирична, полна благоговейного поклонения природе; в ней есть цвет, блеск, пластика, хотя общее настроение часто нарушается беспокойством и хаотическим нагромождением картин. Своей идиллической интенцией она в большей степени следует поэтической традиции, чем нарушает ее. Завораживающая музыка его стихотворений, нередко стилизованных под гекзаметр, обилие окказиональных обстоятельств образа действия, задающих направление «плача ветра», «танца солнца» или «звездного жасмина», действительно, напоминают внутреннюю динамику и способ перемещения в пространстве в поэзии Э.Ласкер-Шюлер. Так же, как Г.Эренбаум-Дегеле* или П.Баум* в военной лирике, Р. отличается поразительной способностью создания «предметного» образа («gegenständliche Lyrik») в соответствии с пониманием этого качества поэзии новым словесным искусством. Так, на общем фоне формального остранения возникают конкретные образы, выдающие почти детское восхищение миром: «зайчонок, стряхивающий с ушей печаль», «нежная, как шелк, грудь листочка, отмеряющая и взвешивающая дыханье лета».

Почти десятилетие спустя Г.Вальден напечатал в «Штурме» (№ 17, 1926/27) одно

из его красивейших стихотворений «Июньским днем качаются от ветра розы» («Rosen nicken aus den Junistunden»), в котором слиты важнейшие составляющие жизни и творчества поэта: родина, мирная жизнь, «счастье вечного детства и тоски по миру».

Соч.: Die Sonne wintert. Ausgewählte Gedichte. Mit dem Nachwort von W.Ihrig. Vergessene Autoren der Moderne. Bd. 43. Siegen, 1990.

Лит.: van Leer S. Fuer Wilhelm Runge // Der Sturm. 7. 1916/17. H. 3; Rittisch W. Kunsttheorie, Wortkunsttheorie und lyrische Wortkunst im «Sturm». Greifswald, 1933; Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis / Hg. N.Walden, L.Schreyer. Baden-Baden, 1954; Muche G. Blickpunkt. München, 1961.

Н.Пестова

РУО, ЖОРЖ (Rouault, Georges, 27.05. 1871, Париж – 13.02.1958, Париж) – французский живописец, график, мастер декоративного искусства. В ответ критикам, признававшим в нем единственного среди французов настоящего художника-экспрессиониста, он считал себя «приемным отцом экспрессионизма»: надрывная духовность его творчества, приемы, основанные на колористических контрастах, некоторые сюжеты его раннего творчества откровенно перекликаются с открытиями немецких экспрессионистов, но при этом художник всегда отрицал свою принадлежность какой бы то ни было, и тем более связанной с Германией, школе искусства.

Р. родился в семье краснодеревщика, к живописи его приобщил дед по материнской линии, который был поклонником Гюстава Курбе, Оноре Домье и Эдуара Мане и передал свои пристрастия внуку. В 1885 г. он начинает работать учеником в реставрационной витражной мастерской Тамони и Ирш, где проникается традициями средневекового религиозного искусства. В том же году поступает в Школу декоративных искусств, а пять лет спустя – в Школу Изящных Искусств на набережной Малаке. Сначала он учится в мастерской Эли Делоне, а после его смерти – у светоча французского символизма Гюстава Моро, став его любимым учеником. В первых пастелях Р. («Трапезы», «Les repas», 1900; «Саломея», «Salomé», 1901) ощущается влияние символизма, и в особенности Гюстава Моро, а также Рембрандта, Гойи и Леонардо да Винчи, а в духовном смысле – философии Паскаля. В 1895–1901 гг. он постоянно выставляет свои полотна, написанные маслом, в Салоне Французских художников: это в основном картины на христианские темы – «Оплакивание Христа» («Le Christ mort pleuré par les Saintes Femmes», 1895), «Христос и ученики в Еммаусе» («Le Christ et les disciples d'Emmaüs», 1899) и др.

Смерть Моро в 1898 вызывает у Р. глубокий душевный кризис, после которого Р. открывает для себя творчество Анри де Тулуз-Лотрека и Поля Сезанна, а также возвращается к своим прежним кумирам – Домье и Жан-Луи Форену, у которых он заимствует новые сюжеты, связанные с разоблачением язв современного общества – темы проституции, несправедливых судов, демагогии, ничтожности сытых и богатых, а также увлекается миром цирка, возращаясь время от времени к христианским сюжетам.

В этот период творчества (1902–1914) в его картинах сострадание и жалость к жертвам общества выражается в мятежных перепадах светотени, использовании не сочетающихся между собой контрастных тонов. Патетическая экзальтация и динамизм отверженных героев преодолевает верность натуре: здесь Р. применяет деформацию – прием, характерный для немецких экспрессионистов, многие из художественных открытий которых он предвосхищает еще в 1902–1903. В 1902–1914 Р. очень близок по духу и форме живописи немецкого экспрессионизма. Персонажи картин Р. гротескны и возвышенны, точнее, их уродство таит в себе возвышенное начало – автор словно сам принимает участие в их бедах, разделяет их земные терзания. Он работает в основном в технике акварели и пастели, что позволяет ему более выразительно, чем этого можно было бы достичь в масляной живописи, передать быстрый перепад настроений, эмоциональную взрывчатость, ощущение ненадежности и хрупкости создаваемых им образов. Его любимые цвета – хо-

лодные синий и черный. В 1906–1908, несмотря на свой отказ входить в те или иные школы, он выставляет свои картины вместе с фовистами.

Одним из шедевров Р. той поры является его полотно «В Табарене» («A Tabarin», 1905), где в синих тонах изображена танцовщица из знаменитого парижского кабаре-борделя. Страшное, чудовищно деформированное тело, грязное, отвратительное и тупое выражение лица, на котором не осталось ни капли красоты, – такая манера изображения проституток вообще характерна для Р. в этот период («Две обнаженные», «Deux nues», 1905; «Перед зеркалом», «Au miroir», 1906). Как писал современник Р., критик Луи Воксель: «Когда он изображает девицу веселого поведения, он не получает при этом, подобно Лотреку, жестокого наслаждения от порока, который источает это создание. Он страдает и оплакивает его». Проститутки, которых пишет в это время Р., чаще всего обнажены и лишены каких-либо аксессуаров, тем самым Р. стремится лишить их отличительных признаков своей эпохи – они не конкретны, они вне времени, единственное, у них есть только позы, жесты, выражения лица, еще с большей силой подчеркивающие их вселенскую сущность. Другими излюбленными персонажами портретов Р. являются клоуны как антитеза пошлого буржуазного мира и в то же время неотъемлемая часть мира, где все выворочено наоборот – цирка, который оказывается метафорой жизни вообще. «Мы все паяцы», – трагически констатировал Р., выражая тем самым глубокое отчаяние и боль человеческого бытия (серия картин «Паяцы», «Pitres», 1905). В стиле Домье Р. пишет «социальный» портрет «Голова рабочего» («Tête d'ouvrier», 1911), которая предвещает по своей конфигурации «Лики Христа» («Têtes de Christ»), которые он будет писать на протяжении всего своего творчества. В 1906–1908 Р. создает серию обличительных картин «Судьи» («Les Juges»), на которых изображены уроды в человеческом обличии, одетые в черные уборы и красные мантии, – монстры, совершающие дьявольскую мессу. Мрачность этих полотен еще больше усиливает – как бы утяжеляя – использование масляной живописи, которая, в отличие от акварели и пастели, не является основным художественным средством Р. в данный период. Именно «Судьи» Р. оказались самой скандальной картиной на Осеннем Салоне фовистов в 1906. Изображая горести и пороки людей, покинутых Богом и терзаемых страстями, Р. создает произведения на религиозную тематику, однако все они проникнуты трагическим мировосприятием (серия картин «Крещение Христа», «Baptêmes de Christ», 1911).

В это время Р. продолжает глубоко интересоваться христианством и в 1901 часто посещает аббатство Лигюже, где, в частности, знакомится с К.-Ж.Гюисмансом. В 1905 он встречается с молодым религиозным философом Жаком Маритеном и его супругой Раисой, с которыми будет дружить всю жизнь. Обретенный к 1914 христианский стоицизм постепенно заставляет Р. изменить свою изобразительную манеру. Благодаря большому опыту росписи по керамике, в творчестве Р. усиливается значение рисунка, особенно в сфере масляной живописи, которая теперь начинает преобладать. Период 1914–1930 – время обретения покоя в живописи Р., который предпочитает теперь единство, строгость и простоту. Таковы его «Автопортрет» («Autoportrait», 1925), серия гравюр «Господи, помилуй» («Miserere», 1917–1928, опубл. в 1948), «Христос в предместье» («Le Christ dans la banlieu», 1920), а также многочисленные грустные, но уже не трагические клоуны и персонажи комедии дель арте: в этот период Р. сильно отдаляется от своей надрывной манеры предшествующих лет.

В 1930–1948 к Р. приходит мировая слава – в 1937 он выставляется в Пети-Палэ, в 1938 и 1945 проходят две его триумфальные ретроспективы в Музее Современного искусства Нью-Йорка, в 1938 проходят его выставки в Венеции и в Цюрихе. Именно в этот период он создает свою знаменитую картину «Спас нерукотворный» («La Sainte face», 1933), в которой он стремится передать лицо, абсолютно лишенное плотности:

вместо драматизма, характерного для раннего Р., здесь лишь боль, наполненная бесконечной печалью. Страшные страдания Христа оказываются как бы просветлены верой Р. Тогда же появляются гармонические «Старый король» («Le vieux roi», 1937), «Страсть» («Passion» 1939), серия картин «Пьеро» («Pierrots», 1937–1938). Р. обращается не только к привычному для себя жанру портрета, но начинает писать натюрморты, увеличивается количество пейзажей, которые он называет «легендарные», «библейские» или даже «христианские», что свидетельствует о его любовании красотой универсума, с которым он, кажется, окончательно примиряется. Возникшие снова на его картинах клоуны и проститутки обретают некий поэтический ореол, их образы идеализированы и выписаны в теплых умиротворяющих тонах. Жизнь Р. была почти на восемь лет (1939–1947) омрачена судебным процессом с наследниками его мецената Амбруаза Воллара – выиграв процесс, Р. сжигает 315 своих неоконченных произведений. Но одновременно с этим он создает картины, преисполненные мира и света – «Вероника» («Véronique», 1945), «Вечерняя звезда» («Stella Vespertina», 1946).

Последний период творчества Р. (1948–1958) характеризуется обретением радости бытия, выраженной в музыке красок – почти буйных сочетаний синих, желтых, оранжевых и красных тонов («Христианский ноктюрн», «Nocturne chrétien», 1952). Палитра Р. этого периода во многом напоминает экспрессионистическую, но она призвана выразить собой совершенно иной, сугубо религиозный смысл.

Имея в виду первый и отчасти последний периоды творчества Р., его соотечественник искусствовед Бернар Дориваль обобщал значение творчества Р. через призму экспрессионизма: «он был не только единственным или почти единственным из французов своего времени, кто был близок экспрессионизму, но он был единственным художником своего времени, который придал священное измерение этому экспрессионизму, что бы он ни рисовал, – экспрессионизму, который у других художников был просто человеческим, и даже, как сказал бы Ницше, «слишком человеческим».

Соч. (книги и каталоги крупнейших выставок): Souvenirs intimes. Paris, Frappiers, 1926; Cirque de l'Etoile Filante. Paris; Verve, 1943; Divertissements. Paris, Verve, 1943; Soliloques. Neuchâtel, Ides et Calendes, 1944; Stella vesperina. Paris: René Drouin, 1947; «Miserere», 58 plaches gravées par l'artiste. Paris, Edition de l'étoile fiante, 1948; A propos de l'art fantastique et de quelques expositions (pauvre Van Gogh). Bruxelles: Editions des Arts plastiques, 1953; Correspondance Rouault-Suarès. Paris: Gallimard, 1960, 1991; Sur l'art et sur la vie. Paris: Denoël et Gonthier, 1971; Katalog, München, 1974; Katalog. Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 1983; Rouault: première période, 1903–1920. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992; Mostra, Museo d'arte moderna, villa Malpensata, Città di Lugano, a cura di Rudy Chappini. Milano; Skira, 1997.

Лит.: Maritain Jacques. Georges Rouault. New York, 1953; Courthion P. Rouault. Leben und Werk. Köln, 1962; Marchiori G. Georges Rouault. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1966; Suarès A. La Passion du Christ. Paris: Bénézit, 1976; Hergott, Pierre. Rouault. Paris: Albin Michel, 1991; Dorival, Bernanrd. Rouault. Paris: Flammarion, 1992; Chapon F. Le livre des livres de Rouault. Paris: Trinckvel, 1992; Сарабьянов Д.В. Жорж Руо // Художники XX века (по страницам журнала «Творчество»). М., 1974; Костеневич А.Г. Живопись Жоржа Руо // Искусство Франции XV–XX веков. Л., 1975.

Е.Гальцова

РУССКАЯ КУЛЬТУРА И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. В России характерные для экспрессионизма идеи и образы нашли воплощение в деятельности ряда групп и в творчестве отдельных авторов на разных этапах их эволюции, порою в единичных произведениях. Однако как художественное движение экспрессионизм не получил на русской почве достаточно цельного программно-теоретического оформления. Хронологически первые явления экспрессионизма в России проявились синхронно с Германией и относятся к первой трети XX в., когда происходило обновление религиозного, философского и художественного сознания и вместе с тем «цветение наук и искусств» сменялось «социальной энтропией, рассеянием творческой энергии культуры» (Н.Бердяев). Вместе с тем, национальные корни экспрессиониз-

ма уходили к более глубоким традициям русской литературы и искусства, к эмоционально-образной экспрессии, характерной для творчества Н.Гоголя, Ф.Достоевского, Н.Ге, М.Мусоргского. Впервые слово «экспрессионисты» прозвучало на русском языке в рассказе А.Чехова «Попрыгунья» (1892), героиня которого называла так, очевидно, импрессионистов: «...преоригинально, во вкусе французских экспрессионистов». Предвосхищавшие экспрессионизм произведения возникли накануне кризиса, вызванного поражением в русско-японской войне и разгромом революции 1905–1907. «Россия была больна, – писал в 1907 А.Блок, – [...] все чувства нашей родины превратились в сплошной, безобразный крик, похожий на крик умирающего от мучительной болезни». По его словам, о том, что «катастрофа близка» и «ужас при дверях», оповестил современников Л.Андреев*. В рассказе «Стена» (1901), повестях «Жизнь Василия Фивейского» (1903), «Красный смех» (1904) он стремился к повышенной степени выразительности. Вяч.Иванов назвал «Красный смех» экстатическим произведением, при чтении которого нельзя не почувствовать «неподдельного крика ужаснувшейся и исступленной души, не ощутить себя вовлеченным в вихрь безумного кошмара». Изданный в 1905 на немецком языке с предисловием нобелевского лауреата Б. фон Зутнер, «Красный смех» явил пример общности экспрессионистского мировосприятия в России и на Западе (в 1906–1926 в Германии было издано пятьдесят книг Андреева). Подобно тому, как Андреев «овеществлял» идеи («Некто в сером» – судьба, рок) или превращал предметы в аллегории (Стена – все, что мешает человеку), М.Врубель* искал пластическое воплощение «музыки цельного человека», «интимной национальной нотки», напряженного колорита и жеста. Психологическая острота образа в сочетании с монументальным постижением формы в таких работах Врубеля, как «Портрет В.А.Мамонтова» (1897), «К ночи» (1900), «Демон поверженный» (1902), в графических автопортретах 1904–1906, обозначила «метод творческого искажения». Если позитивизм подобен «глазу без взгляда» (В.Розанов), то освобождение от «оков предметности» ведет к преобладанию преображенного бытия, «духовного элемента» (В.Кандинский*. О духовном в искусстве). «Иду сказать людям, что они сильны и могучи», – под таким девизом А.Скрябин утверждал новый тип симфонизма («Божественная поэма», 1904, «Прометей», 1910). Развивая в программе «Поэмы экстаза» (1908) тему воли и тему самоутверждения, Скрябин писал: «Я к жизни призываю вас, / Скрытые стремленья! Вы, утонувшие / В темных глубинах Духа творящего, / Вы, боязливые, жизни зародыши, / Вам дерзновенье / Я приношу!». Творчество Скрябина стало одним из источников, питавших созвучные поискам немецких экспрессионистов синтетические формы искусства, сочетающие возможности слова, цвета, музыки, пластики. Среди спектаклей, наиболее близких экспрессионизму, выделялась постановка пьесы Л.Андреева «Жизнь Человека», осуществленная В.Мейерхольдом в театре В.Комиссаржевской (1907, сценография В.Коленды). Режиссер использовал лейтмотив призраков, возникающих из мрака бытия и уходящих в глубь таинственного пространства из серых сукон. «Я для Вашей пьесы, – сообщал он Андрееву, – разбил вдребезги декорации, уничтожил рампу, софиты, разбил все...». Бросив вызов театру психологическому и символистскому, Мейерхольд создал свой «условный театр», утвердил искусство «выражения» как прием, типологически сходный с экспрессионистским. С другой стороны, условная сценография В.Егорова в спектакле «Жизнь Человека» (Московский художественный театр, 1907) приходила в противоречие с реалистической разработкой пьесы, что стало очевидным в спектаклях по пьесам Андреева «Анатэма» (1909), «Мысль» (1913). Экспрессионистские тенденции в России не только вырастали на почве символизма, но и взрывали его каноны изнутри, подвергая их ироническому снижению, доводя до гротеска и карикатуры. О.Мандельштам вспоминал, что «не было дома, где бы не бренчали одним пальцем тупую польку из “Жизни Человека”,

сделавшуюся символом мерзкого, уличного символизма». В романе А.Белого* «Петербург» (1911–1913) городской пейзаж составлял не традиционный фон, а «панораму сознания», проекцию вовне внутренних состояний героев, их кошмаров и бредовых видений.

Особенностью русской ситуации было совмещение на коротком отрезке времени разных культурных возможностей в рамках становления большого стиля эпохи. «У искусства путей много», – подчеркивала художница О.Розанова в манифесте общества «Союз молодежи» (1913), во многом созвучного немецкому и скандинавскому экспрессионизму. В 1910-е на фоне оппозиции «реализм – символизм» возникли такие направления как будетлянство, интуитивная школа эгофутуризма, аналитическое искусство П.Филонова*, музыкальный абстракционизм В.Кандинского, заумь А.Крученых, неопримитивизм и лучизм М.Ларионова, всечество И.Зданевича, эмоционализм М.Кузмина*, музыка высшего хроматизма А.Лурье и т.п. Рассматриваемые обычно в русле футуризма или в качестве индивидуальной манеры, многие из них, вместе с тем, имеют типологическое сходство с экспрессионизмом и в поэтике, и в миропонимании. Й.Гюнтер, сотрудничавший в 1910-е в журнале «Аполлон», относил к экспрессионистам почти всех «преодолевших символизм», прежде всего футуристов. Он указывал В.Брюсову на «русский экспрессионизм, называемый русскими – футуризм». Для обозначения элементов общности между этими группами и явлениями ранее в русской критике использовались иные понятия – «импрессионизм», «мистицизм», «романтизм», «синтетизм», «анархизм». При этом наиболее отчетливо экспрессионистские черты прослеживались в творчестве В.Маяковского*. Понимание своей жизни как трагедии, в которой поэт выступает в роли проповедника, низвергающего Бога во имя человека и вселенской гармонии, гиперболизация чувств и образов, – все это отличало Маяковского от футуристов и не входило в рамки ономатопоэтики Ф.Маринетти.

Другой участник программного сборника футуристов «Пощечина общественному вкусу» (1912) В.Кандинский стремился раскрыть зрителю «внутреннюю жизнь картины, дать картине возможность воздействовать непосредственно. [...] И чем менее мотивировано, например, движение внешне, тем чище, глубже и внутреннее его воздействие». Воплощая в «Композициях» и «Симфониях» мысль о музыкальности цвета, Кандинский разрабатывал версию своеобразного утопического экспрессионизма. Профетические мотивы, несмотря на различие источников, широко распространились в творчестве В.Маяковского, в таких произведениях В.Чекрыгина, как «Преодоление плоти духом» (1912), «Воскрешение» (1921) – оба автора были знакомы с утопическими идеями «Философии общего дела» Н.Федорова. Иной космогонический миф создавал М.Шагал* в полотнах «Я и деревня» (1911), «Канун судного дня», «Продавец скота» (1912), «Над городом» (1914–1918), объединив в напряженной одухотворенности как равноправных – людей, зверей, землю и небеса. П.Филонов, формулируя теорию аналитического искусства, исходил из традиций народного примитива и живописи И.Босха, П.Брейгеля; он стал, по словам Дж.Боулта, «главой русской или русско-балтийской школы экспрессионистов». На его картинах «Апокалипсис» (1913), «Пир королей» (1913), «Коровницы» (1914) – страдальчески перекошенные лица и фигуры людей с ободранной кожей, похожие на анатомические препараты. В русле экспрессионизма как «эстетической рентгенограммы жизни» (Ф.Степун) может быть рассмотрено творчество неопримитивистов и лучистов группы М.Ларионова. На выставках «Ослиный хвост», «№ 4» преобладали мотивы «заборной живописи» и маргинальные сюжеты из солдатской жизни, мещанского быта, ибо «экспрессионизм растет и питается из хаоса человеческих отношений». Деформация традиции иконописи и народной картинки отличала евангельский и крестьянский циклы, а также серию литографий «Мистические образы войны» (1916) Н.Гончаровой. На скрещении противобор-

ствующих тенденций – тяги к уродливому, мрачному, искаженному и воспроизведению конкретных впечатлений в духе гиперреализма – развивалось творчество Б.Григорьева*. К явлениям экспрессионистской поэтики можно отнести некоторые работы Д.Бурлюка, О.Розановой, Ю.Анненкова, Б.Королева, В.Лебедева, А.Древина, Ю.Пименова, П.Вильямса и др. На Первой русской художественной выставке в Берлине осенью 1922 был представлен специальный раздел «Экспрессионисты – Бурлюк, Шагал, Лапшин, Лебедев». Но это не стало основанием для оформления живописного экспрессионизма как группы.

Столь же разрозненно элементы экспрессионизма возникали в музыке, прежде всего, на страницах футуристических изданий (ноты Н.Рославца в сборнике «Весеннее контрагентство муз», посвященном памяти А.Скрябина, манифесты М.Светланова в альманахе «Оранжевая урна» и А.Лурье в сборнике «Стрелец»). В художественных кругах был известен сделанный Кандинским перевод «Параллелей в октавах и квинтах» А.Шёнберга*, включенный в каталог Второго салона Издебского (1911). Однако с идеями венской школы сближаются лишь опыты раннего Н.Мясковского и А.Ребикова. Особый мир полифонии и ее сценического воплощения создал И.Стравинский. Музыка балетов «Жар-птица» (1910) в оформлении Н.Гончаровой, «Весна священная» (1913, декорации Н.Рериха) предоставляла возможность соединения архаических форм обрядовых языческих действ с новейшими приемами симфонизма и пластики. Прообразом «универсальной системы тонов» А.Авраамова был замысел «Симфонии гудков» и ее исполнение в 1919 эскадрой Волжской флотилии как эксперимент «музыкально-социально-гигиенический». В 1922 А.Туфанов предлагал издательству МАФ книгу «Фоническая музыка в Государстве Времени» (опубликована под названием «К зауми»).

К поискам новых средств выразительности обращалась и русская кинематография. В «Драме у телефона» (1914) Я.Протазанов применил монтажный принцип построения фильма. В русле достижений немецкого экспрессионистского кино в фильмах «Пляска смерти» (1916), «Сатана ликующий» (1917) он использовал условность декораций, крупный план, «жест взгляда». В его лучших работах «Пиковая дама» и «Отец Сергий» выявилась особая выразительность исполнителя главных ролей И.Мозжухина, воплотившего представление об актере немого кино. Кинематограф, по мысли Мозжухина, должен быть «построен на внутренней экспрессии, на паузе, на волнующих намеках и психологических недомолвках». Передача внутренних экстатических состояний через мимику и пластику, «ритмичное и сконцентрированное творчество» достигли у Мозжухина огромной силы, подготовив русского зрителя к восприятию близкой по типу игры немецкого актера К.Фейдта*. Позднее, оказавшись в эмиграции, Мозжухин снял фильм «Пылающий костер» (1922), в котором показал состояние героини как сновидение, переходящее в реальность – «фарс жизни, смешанный с ее интимной драмой». В будущем, считал он, кино пойдет не по пути жизнеподобия, но «через тело, через лицо и глаза актера будут развертываться самые сокровенные и тонкие переживания актера».

В годы I мировой войны и революционных преобразований отдельные проявления экспрессионизма возникали как последствия «революционно-духовной волны», в которой все чрезмерно, все «бьет через край» (А.Белый). Как и в Германии, «поэты снова превращаются из созерцателей в исповедников» (О.Вальцель). В.Маяковский создает ярчайшие произведения русского экспрессионизма – поэмы «Война и мир» (1916), «Человек» (1917), пьесу «Мистерия-буфф» (1918). Примером переосмысления символизма в духе мировой мистерии, которая «совершается нами – в нас», явилась поэма А.Белого «Христос Воскрес» (1918). Внимание акмеистов М.Зенкевича и В.Нарбута, первые книги которых («Дикая порфира», 1912, и «Аллилуйя», 1912) отличала «эстетика безобразного», поглощено, по словам Н.Гумилева, «слизью, грязью, копотью мира». М.Зенкевич составил из стихов 1912–

1918 сборник «Под мясной багряницей» («Порфибагр»), но ярость, хаос, распад, выраженные в них («Эй, граждане, кому нужно голов голье?..»), стали препятствием для издания книги. Подцензурный вариант следующего сборника Зенкевича «Со смертью на брудершафт» вышел только в 1926, озаглавленный нейтрально – «Под пароходным носом». В книге «Плоть. Быто-эпос» (1920) В.Нарбут «в глухом самодовлеющем экстазе» воспроизвел галлюцинации («Тиф»), физиологическое отвращение («Самоубийца», «Пасхальная жертва»). Мозаичность, орнаментальность повествования, «анархия» изобразительных приемов, отразившая хаос, определяли своеобразие романа «Голый год» (1922) Б.Пильняка, романа-эпопеи А.Веселого «Россия, кровью умытая» (1925). «Сегодня – Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты», – отмечал в 1920 Е.Замятин в манифесте синтетизма – своеобразной проекции некоторых черт экспрессионизма. Его последователи, участники объединения «Серапионовы братья» Вс.Иванов, К.Федин, Л.Лунц и др., считали, что произведение «должно быть органичным, реальным, жить своей особой жизнью, не быть копией с натуры, а жить наравне с природой» (Л.Лунц). Экспрессионизм в их представлении – это «Гофман, прошедший Версальский договор». Активизация радикальных тенденций после 1917 привела к попытке соединить идеи социальной революции с художественным экспериментом. «Да здравствует третья революция, Революция Духа!» – провозглашал Маяковский, и почти вторя ему, немецкие экспрессионисты в манифесте Ноябрьской группы (1920) подчеркивали: «Будущее искусства и серьезность настоящего заставляют нас – революционеров духа (экспрессионистов, кубистов, футуристов) объединиться».

Сходную задачу – объединение всех ветвей футуризма – ставили перед собой И.Соколов* и участники созданной им в 1919 группы экспрессионистов, в названии которой впервые в России слово появилось как термин. Они стремились через ассоциативность, сложную метафору, алогичность, элементы потока сознания передать ужас войны («волчьи ягоды крови на кишках этих строк», «гранат картофель всеялся в борозды»), рутину обыденного («говядина губ», «губы – отвисшее вымя, их бы доить и доить – и слова потекут», «Земля, Матвеина земля, ниспадающая к ноге и дальняя»). Б.Земенков, «ведун русского экспрессионизма» (по его собственному определению), видел ценность произведения в чистоте имманентной формы: «Единственная экспрессионистическая вещь рук человеческих – танк, ибо форма его и окраска суть ферменты страха. Возможно, что борьба в грядущем будет производиться зрительным и звуковым образом». В манифестах И.Соколова наряду с попыткой построения собственной теории обнаруживаются переклички с работами К.Эдшмида*, прежде всего, в расширительном толковании экспрессионизма как искусства повышенной выразительности, свойственной всем выдающимся творцам. Группа экспрессионистов И.Соколова была немногочисленной, непостоянной по составу и распалась к 1923, не осуществив своей программы.

Начинавшие как экспрессионисты Б.Лапин и Е.Габрилович в 1922 создали группу «Московский Парнас» и одноименное издательство. В предисловии к сборнику «Молниянин» (1922) Лапин, говоря о «светлом мировом экспрессионизме», называл в числе своих «литературных дядюшек» В.Хлебникова*, Б.Пастернака, Й.Бехера*, А.Эренштейна*. В альманахе «Московский Парнас» (1922) печатались переводы из А.Лихтенштейна*, Г.Гейма*, Я. ван Ходдиса*. Лапин отстаивал искусство немецких романтиков в полемике со сторонниками утилитаризма, «комфута и конструкции». После ликвидации издательства «Московский Парнас» в начале 1923 деятельность группы прекратилась.

С экспрессионизмом была связана и петроградская группа эмоционалистов, лидером которой был М.Кузмин. Возникшая в 1922, она продолжала появляться на афишах до 1925. Группа выпустила три номера альманаха «Абраксас», где печатались стихи, проза, пьесы, критика, выражавшие «неповторимое эмоциональное действие через

передачу в единственно неповторимой форме единственно неповторимого эмоционального восприятия» («Декларация эмоционализма»). Эмоционалисты ценили такие черты экспрессионистской поэтики, как «выход из общих законов для неповторимой экзальтации, экстаза», «интуитивный безумный разум», «феноменальность человеческого». Эмоционалисты воспринимали стих как «тело живое, сердцами сотворенное» (К.Вагинов), вводили в текст элементы дневника, переписки, достигая «новых сдвигов духа», как характеризовал Кузмин прозу Ю.Юркуна. Эмоциональное напряжение возникало в стихах А.Радловой, где приметы голодной петроградской жизни соседствовали с романтическими аллегориями: «Гость крылатый, ты ли, ты ли? Ведь сказано – любовь изгоняет страх. Сладкий ужас залил мне грудь и плечи, Песню нудишь, а из губ запекшийся рвется крик» (А.Радлова. Крылатый гость. 1922). Одним из связующих звеньев между эмоционализмом и экспрессионизмом стал немецкий кинематограф (в России в прокате было свыше пятисот немецких лент). С другой стороны, в Советской России руководитель группы «киноков» Д.Вертов, отрекаясь от игрового кино, разрабатывал эстетику «голой правды», «жизни врасплох». В манифесте (1922) он иронизировал над теми, кто «жадно подхватывает объедки немецкого стола»: «Видно мне и каждым детским глазенкам видно: вываливаются внутренности, кишки переживаний из живота кинематографии, вспоротого рифом революции». Рядом с документальным кинематографом развивался эксцентрический – соединение элементов кабаре, мюзик-холла, кино (мастерская ФЭКС) и, по определению С.Эйзенштейна, «бытовой экспрессионизм», например, творчество А.Роома. Показательно, что С.Эйзенштейн, начиная работу в кино, перемонтировал в мастерской Э.Шуб двухсерийный фильм Ф.Ланга* «Доктор Мабузе-игрок» (1922) для советского экрана в односерийный под названием – «Позолоченная гниль». Этот опыт наряду с постановками Пролеткульта в театре дал импульс к созданию Эйзенштейном теории «монтажа аттракционов», то есть соединения и выделения любого элемента зрелища, способного подвергнуть зрителя сильному «чувственному или психологическому воздействию» по аналогии с «изобразительной заготовкой» Г.Гросса*. Хотя Эйзенштейн в целом не принимал экспрессионизм как мировосприятие, разработанная им поэтика во многом пересекалась с экспрессионистской. Уже в кинофильме «Стачка» (1924) героем стала масса, а содержанием – выражение исступленного состояния людей через монтаж контрастных эпизодов. Эмоциональный образ целого, достигнутый путем свободного монтажа, воплотился в ленте «Броненосец “Потемкин”» (1925). Эйзенштейн использовал отдельные элементы сюжета не в их повествовательной функции, но для построения кинометафор и ритмической организации произведения. Благодаря уникальной «партитуре чувств» режиссер достиг особой концентрации эмоций в сценах готовящегося расстрела матросов, их стихийного восстания, в драме на одесской лестнице. Здесь, словно в экспрессионистской живописи, сфокусированы детали, призванные потрясти зрителей: разодранные в крике рты, безумные глаза, растоптанные тела. Прием заполнения кадра темной (броненосец) или светлой (туман) массой, а также раскраска красного флага в финале (ср. более поздний цветовой эпизод вакханалии опричников в «Иване Грозном») непосредственно соприкасались с опытом немецкого экспрессионизма (вирированный «Кабинет доктора Калигари» Р.Вине*). Успех «Броненосца “Потемкина”» в Германии определялся не только его революционным пафосом, но и стилистикой (единственный полный негатив был куплен Германией в 1926).

В послереволюционной России был широко воспринят опыт драматургии немецкого экспрессионизма («Прогулки Гуля» Кузмина, «Убийство Арчи Брейтона» С.Радлова, «Падение Елены Лей» А.Пиотровского). Все они участвовали в постановке пьесы Э.Толлера* «Эуген-несчастный» в 1923 (Пиотровский – переводчик, Радлов – режиссер, Кузмин – композитор). Полемика

вокруг спектакля обнажила различные мнения: от упреков в «леонидандреевщине» до похвал «неистовым экспрессионистам». Другая пьеса Э.Толлера «Человек-масса» в переводе О.Мандельштама шла в московском театре Революции. При этом Э.Толлер, посетивший в 1926 эти спектакли, счел их излишне эмоциональными в сравнении с немецкими постановками. В жанре политического обозрения особенным успехом пользовались пьесы С.Третьякова* «Противогазы» в постановке С.Эйзенштейна, «Земля дыбом» и «Рычи, Китай!» в Театре В.Мейерхольда. О создании лаборатории театра экспрессионизма объявлял И.Соколов, который предполагал соединить слово, жестикуляцию и танец в некое агитварьете. Отказ от жизнеподобия в пользу «театра представлений» был отличительной особенностью студии Е.Вахтангова. «Исполнитель должен быть преображен через внутреннее побуждение», – считал режиссер, предлагая М.Чехову, гениально выразившему психическую неуравновешенность и внутреннюю полифоничность Эрика XIV в одноименной пьесе А.Стриндберга, подчеркнуто экспрессионистский грим (1921). В 1930 впервые в СССР на сцене Камерного театра А.Таирова, которому был присущ, по выражению К.Эдшмида, стиль нежного экспрессионизма, была поставлена пьеса Б.Брехта* «Трехгрошовая опера» (в переводе В.Шершеневича под названием «Опера нищих»).

В 1920-е контакты между представителями русского и немецкого экспрессионизма, прерванные в годы I мировой войны, были многообразны. Обращаясь с приветствием к художникам молодой Германии, эмоционалисты писали: «Знайте и вы, что в России созвучно вам бьются сердца, не отяжеленные спячкой минувшей цивилизации, и что вас приветствуют братья, которые вас любят и гордятся вами». Германская художественная выставка в Москве (1924) показала, что экспрессионизму созвучно многое в практике объединений «Маковец», «Живскульптарх», «НОЖ» (Новое общество живописцев), позже – «ОСТ» (Общество станковистов), в школе Филонова (иллюстрации к финскому эпосу «Калевала»), в творчестве Малевича («Крестьянский цикл») и его учеников. В Советской России было переведено свыше двухсот стихотворений сорока поэтов-экспрессионистов, которые печатались в периодике и антологиях (В.Нейштадт. Чужая лира, 1923; Молодая Германия, 1926; Поэзия революционного Запада, 1930). Среди переводчиков были Н.Асеев, О.Мандельштам, Б.Пастернак, Г.Петников. Они находили в экспрессионизме действенный протест против «духовного тупика и застоя довоенной и военной Европы, против тупика точных наук, против рационалистического фетишизма, против механизации жизни – во имя человека» (М.Кузмин. Пафос экспрессионизма). В манифестах русских экспрессионистов, в творчестве близких этому направлению авторов отмечалась актуальность романтического искусства Новалиса, Э.Т.А.Гофмана, философских трудов Шопенгауэра и Ницше. С другой стороны, «славянские влияния» на становление немецкого экспрессионизма в лице Гоголя, Толстого, Достоевского находил Ю.Тынянов. «Исключительное влияние Достоевского на молодую Германию» отмечал В.Жирмунский в предисловии к работе О.Вальцеля «Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии» (1922). Один из экспрессионистских фильмов Р.Вине назывался «Раскольников» (1922). Как одну из составляющих «нового чувства жизни» наряду с шопенгауэровским пессимизмом и «трагическим оптимизмом» Ницше рассматривал традицию русской классики Ф.Гюбнер в статье «Экспрессионизм в Германии».

В то же время отношение к экспрессионизму было противоречивым. Нарком просвещения А.Луначарский* пытался теснее связать его с революционной идеологией, что было не всегда убедительно. В критике термин «экспрессионизм» стали применять к анализу творчества Л.Андреева, В.Маяковского. А.Эфрос включал «огненность экспрессионистических невнятиц» в понятие «левой классики». Н.Пунин признавал, что многое в современной живописи «набухло экспрессионистической кровью».

Однако позднее экспрессионизм стал расцениваться преимущественно как «бунт буржуазии против самой себя» (Б.Арватов. Экспрессионизм как социальное явление, 1922). Русских экспрессионистов относили к разряду «попутчиков», субъективизм, интуитивизм, иррационализм которых все более расходились с генеральной линией партийного воздействия на культуру. Оставаясь одним из оплотов индивидуализма, творчество экспрессионистов не вписывалось в концепцию социалистического искусства, основанного на жизнеподобии и стилевой унификации.

Эти обстоятельства вместе с изменением общественно-культурной ситуации в конце 1920-х обусловили постепенный уход экспрессионизма в России с прежних позиций. Несмотря на идеологическое давление и преследования, рецессия экспрессионистской поэтики наблюдалась в 1930-е в творчестве А.Платонова, обэриутов (Д.Хармс, А.Введенский), в музыке Д.Шостаковича, А.Мосолова, у С.Эйзенштейна («Иван Грозный»), а также в литературе русского зарубежья (поэмы М.Цветаевой, «Распад атома» Г.Иванова). Затем, после значительного перерыва, некоторые черты поэтики экспрессионизма, воспринятые через русский и зарубежный авангард, возникли в неформальном искусстве «шестидесятников» («суровый стиль» в живописи П.Никонова, В.Попкова, скульптура Э.Неизвестного, В.Сидура, произведения В.Казакова, театр Ю.Любимова). Элементы усвоенного экспрессионистского опыта проступают в поэзии и прозе постмодернистов (Т.Кибиров, В.Пелевин). Однако если в начале века в России экспрессионизм становился универсальным способом самовыражения среди «низвергающегося хаоса» и «конвульсий формирующегося народного менталитета» (Н.Бердяев), то во второй его половине он проявлялся скорее как дополнительный элемент, как стилевая краска, цитата из прошлого.

Лит.: Дрягин К. Экспрессионизм в России. Вятка, 1928; Швецова Л. Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму // Литературно-критические концепции в России конца XIX – начала XX века. М., 1975; Никольская Т. К вопросу о русском экспрессионизме // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990; Терехина В. Бедекер по русскому экспрессионизму // Арион. 1998. № 1; Корецкая И. Из истории русского экспрессионизма // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 3; Терёхина В. Экспрессия или экспрессионизм? // Мир Высоцкого. Вып. 3. Т. 1. М., 1999; Markov V. Expressionism in Russia // California Slavic Studies. Berkeley, 1971. Vol. 6; Flaker A. Futurismus, Expressionismus oder Avantgarde in der russischen Literatur // Expressionismus im europaischen Zwischenfeld. Innsbruk, 1978; Belentschikow V. Russland und die deutschen Expressionisten 1910–1925. Bd. 1–2. Frankfurt a. M., 1993–1994; Belentschikow V. Die russische expressionistische Lyrik 1919–1922. Frankfurt a. M., 1996.

В.Терёхина

С

САБО, ДЕЖЕ (Szabó, Dezső, 10.06.1879, Коложвар, ныне Клуж, Румыния – 05.01.1945, Будапешт) – венгерский прозаик, публицист. Из многодетной семьи мелкого чиновника. По окончании венгеро-французского отделения столичного коллегиума имени Этвеша год провел стипендиатом в Париже (1905–1906). Изучение французской литературы подвело С. к убеждению, что не индивидуализм, а коллективизм – единственно спасительный путь для нации и человечества. Начало I мировой войны побудило антимилитаристски настроенного С. сблизиться с экспрессионистской группой Л.Кашшака*. Первый номер их журнала «Тетт»* открывала приветственная статья С. «На крестины» («Keresztelőre», 1915), где провозглашалось, что любое самоцельное эстетство отжило свой век, и на смену «индивидуальному искусству» грядет новое, социальное; отныне «прекрасное – это самая насыщенная практика». Публицисти-

ческий и эпистолярный стиль С. встретил живой отклик у Кашшака, по воспоминаниям которого (автобиографический роман «Жизнь одного человека», «Egy ember élete», 1928–1932; статья «Тридцатилетие футуризма», «A 30 éves futurizmus», 1939), публицистика С. «жгла раскаленным железом». Самому Кашшаку она помогла обрести в начале пути более «твердую и звучную» стихотворную форму.

Патетический напор, подкрепляемый то вызывающей насмешкой, то колким парадоксом, был свойствен и прозе С. На гротескно-сатирической ситуации построен, например, характерный для его стиля рассказ «Перевернутый бинокль» («A fordított kukker», 1918), где бинокль, который не увеличивает, а уменьшает, если смотреть в него с другой стороны, и служит саркастическим символом невмешательства и пренебрежения к происходящему.

В дни венгерской советской власти (1919) С. высказывал созвучные венгерским экспрессионистам суждения об активной роли искусства, призванного пестовать нового человека* («Единственный беспредельный горизонт: целостный человек. Человек, в котором соединятся Сократ, Блаженный Августин и Маркс, Платон, Корнель и Уитмен, все эпохи, все люди, все расы»; статья «За целостного человека», «Az egész emberért»). Позже требования вмешательства в жизнь, социальная критика в многочисленных повестях, рассказах, статьях приобрели у С. – как и его антигерманская позиция во II мировую войну – националистическую и откровенно расистскую окраску.

Соч.: Nincs menekvés. Ungvár, 1917; Napló és elbeszélések. Gyoma, 1918; Mesék a kacagó emberről. Budapest, 1919; Összegyűjtott munkái. I–XVI. kk. Budapest, 1926; Feltámadás Makucskán. Budapest, 1932; 1957; A kötél legendája. Budapest, 1934; A bölcsőtől Budapestig. Budapest, 1944.

Лит.: Nagy P. Szabó Dezső indulása. Budapest, 1958; Nagy P. Szabó Dezső. Budapest, 1964; Nagy P. A jobboldali radikalizmus írója // A magyar irodalom története. VI. k. Budapest, 1966; Kassák L. Éljünk a mi időnkben. Budapest, 1978; Kassak L. Egy ember élete. II. k. Budapest, 1983.

О.Россиянов

СВЕТ – ТЬМА – одна из наиболее распространенных в искусстве экспрессионизма универальных образно-знаковых категорий, в которой выразилась тенденция к столкновению полярных противоположностей. По своему философскому и эмоциональному содержанию контрастные понятия «свет – тьма» сближаются с такими оппозициями, как «черное – белое»*, «день – ночь», «добро – зло», «истина – ложь», «жизнь – смерть», «рай – ад» и т.п. Каждая из составляющих рождает свой ассоциативный ряд: «свет» – «день», «солнце», «рассвет», «заря» и т.д.; «тьма» – «ночь», «мгла», «могила», «подземелье», «безумие» и т.д. В трактовке света и тьмы экспрессионизм опирался в конечном счете на древнейшие представления, запечатленные в мифологии и религии, в том числе в Библии («И отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью», Быт. 1:4–5), трансформировавшиеся на протяжении веков в многозначную, нередко амбивалентную, систему.

Атмосфера тьмы, ночи, сумеречности преобладает в лирике поэтов раннего, «визионерского» экспрессионизма («Поэты рано почувствовали как человек погружается в сумерки [...], в мрак заката, чтобы вновь явиться в рассветных сумерках нового дня», К.Пинтус*). У Г.Тракля* сумерки и тени еще окрашены символистскими полутонами и оттенками цветов. Определение «темный» («dunkel») часто подразумевает «неясный», «смутный» и отражает субъективные ассоциации поэта: «темные» речи, жалобы, песни, зовы; частый образ – «темные годы» («dunkle Jahre»). Свет у Тракля обычно слаб, блекл, это «распавшийся свет» («verfallenes Licht»). Образ маленькой свечи в темной комнате, встречающийся у Тракля, становится одним из лейтмотивов лирики Г.Гейма*, пронизанной образами ночи и тьмы – «чуждой», «нездешней» («fremd»), «мертвой» («tot»), в которой теряется слабый свет: «малые свечи рассеяны во мраке домов», «фонари, хихикая, быстро уходят во мрак ночи». Даже солнце – «крошечное [...], лишенное света и мертвое», оно «блуждает во мраке». Урбанистический пей-

заж Гейма погружен в зловещую тьму, под покровом которой над улицами и кварталами властвуют «демоны города»: «Тонущие города темны и полны огромными тенями»; «Ночь глубоко вдавливает дома в шахту тьмы».

В своем высоком, духовном проявлении истины и добра свет связывается у экспрессионистов с религиозными или социально-утопическими прозрениями, с миром мечты или природы. Для В.Газенклевера* кругом «горят огни добра», Э.Шиле* в «Колосящемся поле» видит, как «сверкающий, яркий свет вздымает сморщенную землю», в библейских видениях Э.Ласкер-Шюлер* «благодатный свет [...] в чистом царстве» Бога, а Авраам «в вечном свете прожил век безгрешно». С экстатических призывов к «Свету, Истине, Идее, Добру, Духу» начинал на страницах журнала «Акцион»* И.Голль* («Воззвание к искусству», 1917). Л.Рубинер* в сборнике «Небесный свет» (1916) обращался к страждущим: «В вас – могучий небесный свет»; «Вы – яркий свет, вы – человек», отождествляя свет с грядущей революцией. Библейский символ «свет с Востока» экспрессионисты левого крыла переосмысляли в революционно-политическом ключе. Й.Р.Бехер* от традиционного для раннего экспрессионизма мотива человека, мятущегося во тьме в поисках света, пришел к соединению революционного утопизма и библейского пафоса: «С Востока льется свет! Навстречу свету / Поэт раскинул крылья. Скройся, ночь! / Мрак побежден».

Но и свет нередко обнаруживает пугающее и зловещее свойство, а резкое столкновение света и тьмы рождает «взрывы», «молнии»: «Молнии дикими красными очами разрывают ночь» (Г.Гейм). Свет и день могут ассоциироваться со смертью: «День мертв и вот лежит, как труп» (Х.Новак*); «Мертвый день» – название одной из драм Э.Барлаха*. Свет безжалостно обнажает скрытое: «Под мерцающим светом / ты так печальна и стара» (Гейм). Двойственная, амбивалентная природа света и тьмы приводит их к слиянию, взаимозамещению, переоценке: «Свет будит тьму, тьма топит свет, / свет топит тьму. Тьма пожирает свет... / Свет есть ложь»; «Ложь и кривда / Сеют свет!» (А.Штрамм*). Подлинный свет предстает чем-то далеким, недоступным или непознаваемым: «Нам неизвестно, что такое свет» (В.Клемм*).

В визуальных видах искусства – живописи и архитектуре, театре и кино – экспрессионисты многократно усилили функциональную роль контрастов, игры света и тьмы и их символической интерпретации, превратив их в одно из важнейших выразительных художественных средств. Уже Э.Мунку* мир видится резко двойственным, расчлененным на черное и белое, контраст лежит в основе его живописи, и, особенно, графики. Выразительное взаимодействие цветового контраста с формой – линией и плоскостью, ритмом, – нашло свое продолжение в творческой практике немецких художников из объединений «Брюкке»* и «Дер блауэ райтер»*, русских «лучистов», Ф.Мазереля* и др.

В экспрессионистском театре световые эффекты столь же активно взаимодействуют с формой и цветом (декорациями и костюмами), с текстом и звуком (речью и музыкой), с игрой актеров (мимикой и пластикой), с конструкцией сцены и всей архитектоникой спектакля; «свет становится существенным участником пьесы» (В.Зокель). Уже А.Стриндберг* в своих так называемых «пьесах снов» использовал резкие смены глубокого мрака и яркого света для воссоздания «сверхреальной», «сновидческой» атмосферы. Драматурги и режиссеры-экспрессионисты восприняли и развили эти сценические принципы и сделали свет основным средством визуализации внутреннего мира героя. Опираясь также на характерный живописный прием Рембрандта, выхватывавшего как бы лучом прожектора из тьмы отдельные фигуры, экспрессионисты пучком света выделяли персонаж во время его лирической речи, оставляя остальную часть сцены в темноте, либо, как в драме Р.Й.Зорге* «Нищий», с помощью освещения «материализовали» рассказ, фантазию или сон героя. Так свет создает символические, ирреальные пространственные сценические

формы. В драме Г.Кальтнекера* «Рудник» меркнущий круг света от лампы символизирует отчаяние заблудившихся и умирающих один за другим горняков, а в финале неожиданный ослепительный конус света от фонаря приносит не спасение, а вызывает смертельный ужас последнего оставшегося в живых героя. В «драме с музыкой» (опере) А.Шёнберга* «Счастливая рука» прихотливая смена мрака и освещения разной интенсивности и оттенков цвета в сочетании с музыкой полноправно участвует в обобщенно-символическом драматическом действии.

Широкий простор для игры световых контрастов предоставило искусство кино, где эти эффекты были призваны отчасти компенсировать отсутствие цвета и звука и, в сочетании с четкой композицией кадра, максимально подчеркнуть заостренность силуэтов, деформацию предметов и пространства, создавая напряженную, взвинченную эмоциональную атмосферу в таких лентах, как «Кабинет доктора Калигари» (режиссер Р.Вине*, 1919), «Носферату – симфония ужаса» (режиссер Ф.В.Мурнау*, 1922), «Доктор Мабузе – игрок» (режиссер Ф.Ланг*, 1922). В фантастической антиутопии Ланга «Метрополис» (1926) залитому светом гигантскому городу, которым правит диктатор, противостоит погруженный во мрак подземный мир, где производят жизненные блага бесправные рабочие. Напряженная игра света и тьмы выявляет их амбивалентные свойства в эпизоде, где героиня, преследуемая безжалостным лучом прожектора, пытается скрыться в окутанных спасительным мраком углах тоннелей. В экспрессионистской музыке определенная аналогия паре «свет – тьма» обнаруживается в предельной заостренности настроений – сгущенно мрачных и чисто-просветленных, в контрастных сменах звучности и темпа, в острой диссонантности гармоний. Экспрессионистская трактовка универсальных категорий света и тьмы, использование их выразительных возможностей были творчески усвоены литературой и искусством XX в.

Лит.: Sokel W.H. The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth-Century German Literature. Stanford, 1959; Brinkmann R. Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen. Stuttgart, 1980; Hirnwelten funkeln. Literatur des Expressionismus in Wien / Hg. E.Pischer und W.Haefs. Salzburg, 1988; Экспрессионизм. Пг.; М., 1923; Экспрессионизм. М., 1966.

А.Мацевич

СВОЕ И ЧУЖОЕ – одна из важнейших оппозиций амбивалентной модели мира в экспрессионизме: «Так близок. Так далек. Всем чужд / И всем родня» (В.Райнер). Членение мира на «мое» и «не мое», «свое» и «чужое», «известное» и «неизвестное» и т.п. модифицируется в экспрессионизме таким образом, что очуждение становится онтологически необходимым для него состоянием. На оппозиции «своего» и «чужого» в экспрессионизме построены не только амбивалентность отношения к миру в целом, но и многие мотивные и проблемные комплексы, такие как экзотика, странствие (реальное и экзистенциальное), война, одиночество. Утопичный потенциал поэзии, драматургии и прозы сосредоточен, главным образом, в поле напряженности между «своим» и «чужим»: «Тебе родным быть, человек, моя мечта!» (Ф.Верфель*).

Оппозиция «своего/чужого» становится в экспрессионизме нервом его трагического мироощущения, болевой точкой «невостребованного энтузиазма» (Г.Гейм*) целого поколения: «На земле ведь чужеземцы все мы» (Ф.Верфель). Кредо экспрессионизма – «назад к сути вещей» («zurück zum Wesen der Dinge») – реализуется под диктатом этой важнейшей мыслительной антиномии. Она определяет характер и специфику отношений во всех без исключения сферах, а очуждение как способ конструирования художественной действительности становится ведущим принципом экспрессионистской эстетики. «Я» перестает быть хозяином мира и начинает средствами искусства сознательно этот мир очуждать, «деформировать, чтобы суметь в нем выжить» (Ф.Ницше).

По частотности употребления слово «чужой», «чуждый» («fremd») и его дериваты стоят в поэзии экспрессионизма в одном ряду с такими ключевыми понятиями, как

«порыв»*, «жизнь», «странствие». «Чужое» в экспрессионизме – это и «чужбина», «чужесть» («die, das Fremde», «die Fremdheit», «das Fremdsein», «die Fremdnis»), и «чужак», «чужестранец», «незнакомец», «приезжий», «посторонний». «Пришелец», «странница» – один из центральных образов в поэзии Г.Тракля* («der Fremdling», «die Fremdlingin»). В архетип экспрессионистского «чужака» включены как антропологические, так и социальные аспекты. Отчуждение субъекта от общества, природы, Бога, своего собственного «я» характеризует общий кризис традиционных форм познания и восприятия. «Быть чужим – значит везде и во всем находиться извне, быть проклятым всеми и отовсюду изгнанным» (В.Роте).

В соответствии с основными значениями лексемы «fremd» структурируются основные аспекты чужести и противопоставленные им категории «своего, нечуждого».

Первое значение представлено оппозицией «родина» – «чужбина» («Heimat» – «Fremde»). В таком значении «чужесть» фигурирует как принадлежность к другой стране, местности, сфере или области, городу, семье, другому роду или происхождению. Мотив непрошенного гостя в своем собственном доме или родном городе, существование «без родины, в необжитости» (А.Эренштейн*) во всевозможных модификациях вычленяется в стихотворениях многих поэтов (Э.Бласс*, А.Лихтенштейн*, П.Больдт*, О.Лёрке*, А.Вольфенштейн*, А.Вегнер*). Как ни велика потребность возвращения, оно никогда не может состояться окончательно, так как не дает возвращения к себе самому: «...домой вернувшись, мы дома не находим» (А.Эренштейн). Второй аспект противопоставления «своего» и «чужого» сконцентрирован вокруг значения «(не)принадлежащий, (не)собственный». В рамках такого ассоциативного поля фиксируется владение или невладение человеком различными аспектами действительности: «И вот, когда тебя совсем своей считал и близкой, / Я тут же знал... Нет ничего на свете моего! И даже то, что означает “я”, / Чужим останется тебе, без жалости и снисхожденья» (Ф.Верфель). Вышедшие из повиновения индивидууму, отчужденные от него бытие и сознание повергают его в состояние «трансцендентной бездомности» (Д.Лукач*), и он перестает чувствовать себя как дома и в «себе самом», и «в любом другом». В результате такого глобального отчуждения мира происходит и самоотчуждение, простирающееся до патологических состояний. Человек перестает воспринимать себя как нечто целое, чужими кажутся ему свои мысли и поступки. Мотив раздвоения личности и действительности особенно характерен для малой прозы раннего экспрессионизма. Перестав воспринимать мир как свой собственный и единый, индивидуум транспонирует такое видение и на собственное тело. Самые эпатажные стихи Бенна*, Лихтенштейна, Гейма, Эренштейна, Больдта, Верфеля, Бехера* сосредоточены в сфере отчуждения «части» от «целого», где традиционная синекдоха претерпевает коренное изменение: происходит абсолютизация оторванности части от целого, и часть функционирует автономно. В таком состоянии («ich unzuhause», по определению Г.Бенна) «я» может чувствовать себя только случайным и временным гостем: «В гостях везде, мир одолжил меня на время... Ты гость – ничем здесь не владеешь...» (Э.А.Райнхардт). Третье значение «fremd» – «неизвестный, незнакомый» – и его антонимы выступают на первый план при осмыслении действительности в ракурсе постижения всего инакого. Результатом поэтического диалога становится строгий вердикт лирического «я», определяющего своего партнера как нечто неизведанное, непривычное – некоего другого или, напротив, как старого знакомого и потому близкого и понятного. Мотив «понимания / непонимания» представлен в экспрессионистской поэзии необычайно широко, особенно в любовной лирике и в стихах о природе. В подавляющем большинстве стихотворений он сводится к горькому сетованию на непонимание: «Итак, никогда не поймешь, что тебе говорю я, / ведь всякое слово застынет в момент постиженья – / пусть только молчание наше внушает доверье» (Х.Казак*).

Однако и надежда на понимание, на возможность обращения «чужого» в «свое», присвоения «чужого» не затихает. Четвертое значение «fremd» – «странный, диковинный, редкостный» – выступает в экспрессионизме исключительно в позитивном качестве и характерно для мотива экзотики. Такой «профиль чуждого» типичен в фиксации чувств, вызванных встречей с «дальними странами», особенно с южными (Г.Бенн, Э.В.Лоц*, А.Шнак). В этом мотивном блоке оппозиция, в соответствии с принципом «неочевидности ценностей» (Ф.Ницше), меняет знак, и «свое» ассоциируется с тривиальным, привычным. Однако нередко наделение неизведанной дали чертами прекрасного и притягательного, утопически идеализированного связано с тяготами бездомности, блужданий, поисков пути. Состояние неприкаянности, потерянности может сочетаться с восприятием своей непохожести как свободы и независимости: «такой чужой и свободный» («so fremd und befreit», Р.М.Рильке).

«Чужесть» как главенствующее мироощущение и тоска по утраченной гармонии задают параметры основным направлениям экспрессионистского творчества – попыткам возвращения к самому себе, к Богу, к отчему дому, к родине, к природе в ее чистоте и первозданности, к сущности вещей, к женщине.

Лит.: Viviani A. Der expressionistische Raum als verfremdete Welt // ZfdPh. 1972. B. 91. Heft 4; Eykmann Ch. Denk- und Stilformen des Expressionismus. München, 1974; Rothe W. Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt a. M., 1977; Anz Th. Literatur der Existenz: literarische Psychopatographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart, 1977; Krusche D. Literatur und Fremde: zur Hermeneutik kulturräumlicher Distanz. München, 1985; Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik / Hg. A.Wierlacher. München, 1985; Hermeneutik der Fremde / Hg. D.Krusche, A.Wierlacher. München, 1990; Jens I. Expressionistische Novelle. Studien zu ihrer Entwicklung. Tübingen, 1997; Пестова Н. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Екатеринбург, 1999.

Н.Пестова

СЁДЕРГРАН, ЭДИТ ИРЕНЕ (Södergran, Edith Irene, 04.04.1892, Петербург – 24.06.1923, Райвола, ныне Рощино) – финляндская поэтесса. В зрелый период творчества писала на шведском языке. Дочь владельца лесопильни, происходившего из эстерботнийских крестьян. Училась в немецкой школе в Петербурге. С 1913 жила большей частью в деревне Райвола на Карельском перешейке. Долгие периоды лечилась от наследственного туберкулеза в санаториях Финляндии и Швейцарии (Давос). Болезнь, разорение семьи после смерти отца в 1907, революционные события в России и гражданская война в Финляндии – все это наложило особый отпечаток на поэтическое творчество С.

Ее первые, подражательные стихи школьного периода написаны, главным образом, на немецком языке, небольшое число их – на шведском и французском, а одно стихотворение – на русском. Наибольшее влияние на творческое становление С. оказали Г.Гейне, позднее – А.Момберт и Э.Ласкер-Шюлер*, а также русские символисты (А.Блок, К.Бальмонт) и футуристы (И.Северянин и, опосредованно, В.Маяковский*). Особое значение для нее, как и для близких ей Х.Ульсон и Э.Диктониуса*, имел поэтический опыт У.Уитмена. Гораздо меньше значила для нее шведская поэзия.

Уже в первом сборнике С. «Стихи» («Dikter», 1916), появившемся в один год со сборником «Ужас» П.Лагерквиста*, наряду с традиционными стихами о природе, импрессионистическими и символистскими мотивами, дают о себе знать новые для шведской поэзии черты: отказ от рифмы и размера, свободная ассоциативность образов, неожиданные сравнения и метафоры. Стихи выражают динамичное, амбивалентное восприятие жизни, интенсивные и резкие перемены настроений и чувств – от экстаза и экзальтации до робости и разочарования, особенно в эротических стихах. Динамика мировосприятия нередко выражается в форме уитменовского «каталога образов» (прием «дефиниционного перечня»), с дерзкими, контрастными образами и сопоставлениями (стихотворения «Современная дева»,

«Vierge moderne»; «Бог», «Gud» и др.) – прием, используемый ею на всем протяжении творчества. Зрительные впечатления, пейзажи в стихах о природе одухотворяются, субъективируются, преобразуясь в «ландшафт души». В сборнике появляется и важнейший в поэзии С. мотив одиночества и отчуждения («Я чужая в этом краю, / лежащем под давящим морем») и желание вырваться из тесного круга.

Знакомство с философией Ф.Ницше («Ecce homo» и «Так говорил Заратустра») определило тональность трех центральных, зрелых поэтических книг С.: «Сентябрьская лира» («Septemberlyran», 1918), «Алтарь роз» («Rosenaltaret», 1919) и «Тень грядущего» («Framtidens skugga», 1920), проникнутых дионисийским экстазом и бунтарским чувством торжества жизни, пафосом утопического преобразования и духовного обновления мира. Поэзию С. мыслит как инструмент будущего. Поэтесса ощущает себя его провозвестником, визионером, пророком. Ее мощное поэтическое воображение творит космические фантазии, проникнутые чувством сопричастности и единства человека и Вселенной (стихотворения «Я обошла галактики пешком...», «Till fots gick jag genom solsystemen...»; «Путь в Элизиум и Аид», «Vägen till Elysium och Hades» и др. в сборнике «Алтарь роз»). В сборнике «Тень грядущего» – вершине экспрессионистской визионерской лирики С., – преобладает пафос избавления и жертвенного самоотречения, звучат восклицания: «Я спасу мир!» (стихотворение «Инстинкт», «Instinkt»), «Я торжествую, как жизнь сама» («Четыре маленьких стихотворения», «Fyra små dikter»), призывы к духовному созиданию («Творения», «Skaparegestalter»). Но одновременно появляется осознание неизбежности смерти: «тень грядущего» оказывается одновременно «тенью смерти». С темой смерти, «танатоса», тесно связана и амбивалентная тема «эроса», оборачивающаяся то сжигающей силой уничтожения («Мы, други игр Эроса, хотим лишь одного: стать огнем от твоего огня и сгореть» – стихотворение «Храм Эроса», «Eros tempel»), то оргиастической стихией преобразования жизни (стихотворение «Эрос творит мир заново», «Eros skapar världen ny»).

Ницшеанский миф С. оказался исчерпанным. На некоторое время она приобщилась к антропософской доктрине Р.Штайнера и перестала писать. Лишь в последний год жизни она вернулась к поэзии и создала десять стихотворений для журнала «Ультра» («Ultra»; см. «Финляндский экспрессионизм»*), включенных в посмертный сборник «Страна, которой нет» («Landet som icke är», 1925), изданный Э.Диктониусом. Последние стихи С., сохраняя присущую ей поэтическую экзальтацию, вместе с тем обозначили новый поворот в ее поэзии и духовной позиции – к примирению с жизнью и смертью, природой и Богом, к смирению, даваемому опытом, к достижению «наивности» и простоты Евангелия, гармонии и мелодичности стиха. Образ «страны, которой нет» символизирует поэтическую мечту, грезу, мир высших духовных истин.

Провозвестница и зачинательница нового этапа шведоязычной поэзии, С. оказала сильное влияние на своих соратников по журналу «Ультра» – Э.Диктониуса, Х.Ульсон, Г.Бьёрлинга, на шведских «примитивистов» – участников антологии «Пять молодых» («Fem unga», 1929) во главе с А.Лундквистом, а также на финноязычных поэтов из группы «пламеносцев», особенно на поэтессу К.Вала. По мнению шведского поэта Г.Экелёфа, С. – лирик «того же ранга, что Ахматова».

Соч.: Samlade skrifter. D. 1–2. Helsingfors, 1990–1996; Возвращение домой. Стихи. Л., 1991; [Стихи] // Поэзия Финляндии. М., 1962; [Стихи] // Западноевропейская поэзия XX века. М., 1977.

Лит.: Tideström G. Edith Södergran. Helsingfors, 1960; Fages L. de. Edith Södergran. Paris, 1970; Schoolfield G.C. Edith Södergran. Modernist poet in Finland. Westport, 1984; Brunner E. Till fots genom solsystemen. En studie i Edith Södergrans expressionism. Stockholm, 1985; Hedberg J. Eros skapar världen ny. Apokalyps och pånyttfödelse i Edith Södergrans lyrik. Göteborg, 1991; Ström E. Edith Södergran. Stockholm, 1994; Карху Э.Г. История литературы Финляндии. XX век. Л., 1990.

А.Мацевич

СЕРБСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ не сложился в единое консолидированное движение и основное развитие получил только после I мировой войны как яркое проявление некоего синтетического авангардного сознания, которое широкой волной охватило сербское искусство в 1910–1920-е и в самой Сербии первоначально воспринималось как вторая волна модерна, или «новый модерн».

Проводниками этого сознания в предвоенный период стали многочисленные молодежные журналы – «Српска омладина» («Сербская молодежь»), «Нови србин» («Новый серб»), «Зора» («Заря»), «Вихор» («Вихрь»), «Вал» и др., – где объявлялась война «пассивному эстетизму» и «утилитарному рационализму» писателей старшего поколения и утверждалась новая литература, в основе которой лежат запросы «духа». В политической сфере отрицанию подвергались «реформаторские методы отцов» и поддерживались националистические и объединительные югославянские лозунги. Наиболее влиятельным оказался выходящий в Сараево журнал «Босанска вила» («Боснийская фея»), где уже в 1911 появились пространные материалы по итальянскому футуризму и немецкому экспрессионизму. Главный редактор журнала Д.Митринович в эссе «Эстетические размышления» (1913) выдвинул программу нового искусства, основанную на уходе от «патриархальной» реалистической традиции и утверждении индивидуальной свободы художника. В революции, которую он призывал как «спасительный катарсис эпохи», он видел не торжество разрушения, а рождение нового мира человеческого достоинства и мудрости. При бесспорном авторитете западных культурных ценностей славянская духовная традиция, связанная с мессианством, позволила Митриновичу создать отвлеченную утопию всечеловека и всечеловечества, построенную на моральном единстве, братстве и любви.

I мировая война оказалась для Сербии временем всеобъемлющего культурного кризиса. Слово «экспрессионизм» распространяется все шире и как знаковое явление немецкой культуры приобретает все более острое полемическое звучание. Однако в попытках объединиться вокруг отдельных журналов или программ молодые сербские авангардисты не находят других оснований, кроме безоглядного отрицания «старого», традиционного искусства и не менее безоглядной устремленности к «новому». В то же время именно после войны разворачивается деятельность таких крупнейших приверженцев экспрессионизма на сербской почве как С.Винавер*, М.Црнянский* и Р.Петрович*, что способствовало все более широкому распространению идей нового течения в среде художественной молодежи.

Одним из первых центров объединения сербских авангардистов стал журнал «Забавник», выходивший на о. Корфу в 1917–1918. Основное место в нем занимали произведения патриотического содержания, но приветствовались также новое молодежное искусство и предвоенные политические лозунги. Среди писателей новой ориентации выделяется группа авторов (Т.Уевич, В.Черина, П.Слепчевич, И.Андрич*, В.Ефтич), которые проповедовали своеобразный «средний путь» между крайностями авангардизма и художественными достижениями старшего поколения. С одной стороны, они солидаризировались с авангардным искусством в его «борьбе человека за осуществление на Земле большей человечности» и в полемическом запале часто называли себя «экспрессионистами», с другой, – довольно быстро почувствовали разочарование в политических идеалах молодости, критически рассматривали западную цивилизацию и предсказывали ее крах. Авангардный дух в его крайностях казался им квинтэссенцией этой цивилизации, фактором, привносящим хаос в искусство. Они обвиняли своих оппонентов – авангардистов более радикального направления (раннего С.Стефановича, Т.Манойловича, С.Миличича, С.Винавера и др.) – в том, что им недостает художественного вдохновения, что они «назойливы в разрушении и весьма скромны в созидании» (В.Ефтич), что их творчество пропитано космополитизмом и тем самым оторвано от почвы. При этом их художествен-

ная практика часто оказывалась радикальнее публицистики: например, И.Андрич в своих ранних поэтических сборниках («Ex Ponto», 1918, и «Смятения», 1920) безраздельно отдавался стихии метафизического отчаяния и среди катастрофических перемен эпохи оставлял человеку единственную участь – страдание.

Многие авторы «Забавника» в дальнейшем продолжали сотрудничать в загребском журнале «Книжевни юг» («Литературный юг»), который выступал в духе предвоенных националистических идей и ратовал за создание единого югославянского культурного пространства. Под влиянием радикальных деятелей хорватского экспрессионизма – М.Крлежи* и А.Цесарца*, издававших в Загребе журнал «Пламен», – в г. Нови-Сад складывается авангардная группа во главе с Црнянским (Т.Манойлович, Д.Васильев, Ж.Васильевич и др.), члены которой признавали важность социально-политических факторов в жизни человека и стремились найти выход из социального тупика в «революционном динамизме». В 1919 Црнянский издает в Нови-Саде журнал «Дан»*, где утверждает «новое» искусство, отвечающее духу времени, динамическое и порвавшее со «старыми», довоенными традициями. Он собирает в журнале многих выдающихся авторов: С.Винавера, С.Стефановича, И.Андрича, Б.Станковича, Т.Манойловича, С.Миличича, Й.Косора и др., однако журнал оказался недолговечным. По мере того как центр культурной жизни объединенного государства все более перемещался в Белград, сюда же устремились и деятели искусства. В конце 1919 сербские авангардисты объединились в Белграде в так называемую «Группу художников», которая выступала с теми же лозунгами, построенными на эмоциональном отрицании старого и еще не разработанных программах нового искусства. Члены группы оттачивали свое полемическое мастерство в знаменитых белградских артистических кафе («Москва», «Три шляпы», «Бумс») и устраивали творческие акции, где декларировали синтез искусств: сопровождали чтение своих литературных произведений исполнением музыкальных пьес и показом картин авангардных художников.

В том же 1919 в Белграде начал издаваться журнал «Мисао» («Мысль»), сыгравший важную роль в распространении новых течений в искусстве. Благодаря С.Винаверу, Б.Токину и Р.Младеновичу (главному редактору журнала), которые ориентировались и тогда, и позднее на современную немецкую теоретическую мысль, журнал стал преимущественно экспрессионистским журналом, близким к «Штурму»*. В 1920-м в журналах «Мысль» и «Прогресс» были опубликованы важнейшие документы, которые представляли собой попытки программного оформления экспрессионизма в Сербии: статья Б.Токина «Экспрессионизм югославов»; статья М.Црнянского «Объяснение Суматры»; статья С.Миличича «Некое изложение, способное стать программой»; и, наконец, «Манифест экспрессионистской школы» С.Винавера. Все они преимущественное внимание уделяли нравственным и метафизическим аспектам искусства и, как правило, опирались на мистические и виталистические философские учения. Но ни одна из этих статей не положила начало широкому экспрессионистскому движению в Сербии, где экспрессионизм продолжал существовать исключительно в индивидуальных программах отдельных художников.

Црнянский создает свою версию космически-мистического экспрессионизма, которому он дает название «эфиризма», или позже «суматраизма». Источником для него в этих поисках послужили символистские теории искусства, а также поэзия и культура Дальнего Востока. Его версия включала мысль о некой несуществующей земле, где измученный войной и другими потрясениями человек может найти успокоение, почувствовать себя чистым, эфемерным, тождественным своей сущности и обрести свою подлинную универсальную родину, какой не мог найти на Земле. Его ранние произведения: «Лирика Итаки», «Рассказы о мужском» и «Дневник о Чарноевичу», – были построены на противопоставлении грязной, натуралистически показанной действительности и устремленности в заоблачные ро-

мантические дали. Радикальные авангардные установки – новое искусство в новой действительности – соединялись с трагическим взглядом на человека, которому на Земле уготована роль бездомного страдальца.

Винавер – единственный сербский поэт, который попытался объединить в единую систему идеологию, философию и поэтику экспрессионизма и на этой основе выработать программу экспрессионистской «школы». Опираясь на журнал «Штурм», он выстраивал собственную теорию, в основе которой лежала идея антропоцентризма. Придерживаясь диалектических взглядов на мир как на процесс постоянной смены равновесий и катастроф (вслед за Бергсоном с его теорией жизненного ритма) и рассматривая революцию как закономерный этап вселенского нарушения равновесия и материализацию идеалистической утопии о духовном царстве на Земле, он в 1921 издал книгу поэтико-философских размышлений «Громоотвод Вселенной», где его идеи получили детальную разработку. Это единственное произведение подобного рода во всех югославянских литературах. Параллельно с теоретическими выкладками в нем сделана попытка систематизации авангардной литературы. Всю поэзию, в том числе и свою собственную, он рассматривал как инструмент, резонирующий «музыке реальности», и видел высшую свободу человека в том, чтобы отдать себя во власть времени и тем самым совершить поистине космический духовный взлет.

Р.Петрович соединял интерес к новейшим течениям искусства с глубоким знанием истории и культуры древних славян. Он находил в доисторических людях и обществах черты, которые давали им значительные преимущества перед современной цивилизацией. Этот взгляд нашел отражение в его сказочной повести «Бурлеска господина Перуна Бога Грома» и сборнике стихов «Откровения». В критических трудах («Живое творчество и непосредственные факты подсознания», «Молодость народного гения», «Гелиотерапия слова», «Народное слово и гении христианства», «Между Востоком и Западом» и др.) он утверждал новый тип искусства, которое соединяло бы в себе свежесть, чистоту и витализм примитивного мировосприятия, новейшие открытия в области науки и философии и, как он говорил, «новое напряжение», переживаемое современным человечеством и нашедшее отражение в экспрессионизме и кубизме. Постепенно он расширил поле своих археико-философских исследований и написал книгу путевых заметок «Африка» (1931), где также основное значение придавал не декоративным элементам народного стиля, но неустаревающим формам мировосприятия, способным найти живой отклик и продолжение в современных условиях.

Журнал «Зенит»* (1921–1926) в начале своего существования сумел собрать вокруг себя всех значительных авангардных сербских авторов, однако такое положение длилось недолго. Его издатель и главный редактор Любомир Мицич предпринял попытку свести все радикальные идеи европейского авангарда в рамки единой идеологической системы. В его журнале азартно осуждались идеи «чистого искусства» и актуализировались идеи «варваризма» или специфического «экспрессионистского неопримитивизма». Редакционная программа завоевала широкую международную известность, но в самой Сербии, так и не смогла стать духовным средоточием для авангардистов разной идейной ориентации. В конце 1920-х – 1930-е философия журнала стала одним из источников националистической социальной доктрины, которая господствовала в консервативных слоях общества.

Журнал «Путеви»* («Пути», редакторы М.Ристич и Црнянский, 1922–1924, с перерывами) также не придерживался одной определенной программы и печатал самые разнородные материалы, имеющие отношение к отрицанию «ложной традиции» и отображению в искусстве современной эпохи. Вместе с тем, в журнале сложились две группы авторов, одна из которых – Црнянский, Винавер, Р.Петрович и др. – имела явственное тяготение к экспрессионизму, а другая – М.Techinaц, М.Ристич и Д.Матич – к сюрреализму. Другие сотрудники журна-

ла – И.Андрич, И.Секулич, С.Шуманович, Т.Манойлович – ни к какому определенному направлению не тяготели. Журнал представлял собой попытку компромисса между разными направлениями в искусстве, которая, однако, успехом не увенчалась.

Раде Драинац, поэт-экспрессионист и сторонник балканского иррационального титанизма, в 1922 начал издавать журнал «Хипнос», где собрал известных сербских авангардистов. Подзаголовок журнала гласил: «За интуитивное искусство!», а сам журнал стал кратковременной (он не просуществовал и года) манифестацией экспрессионистской мистики, параллельной зенитизму, дадаизму и суматраизму М.Црнянского.

М.Настасиевич создал своеобразную художественно-философскую систему, в основе которой лежало понятие «абсолютной поэзии». Это всеобъемлющее духовное жизненное начало может быть постигнуто только интуитивно: через родной язык, заключающий в себе «чистое бытие духа», музыку или «материнскую мелодию», «исходящую из глубочайших слоев духа и связывающую понятия в таинственную цельность живого образа». Для выражения «абсолютной поэзии» Настасиевич разрабатывает новый язык, соединивший редкую, устаревшую, церковно-славянскую, диалектную и новейшую лексику. Система Настасиевича, предполагавшая отождествление феноменологических «постижений» Гуссерля и жизненного порыва Бергсона с религиозными догматами, представляла собой своеобразный «религиозный экспрессионизм», направленный на выявление духовных основ народной жизни и его вневременного абсолютного ядра. Его творчество развивалось в русле взглядов право-ориентированной либеральной интеллигенции, в среде которой укреплялась националистически-мистическая идеология, основанная на идеализации народного начала.

Преобладание экспрессионизма в сербской авангардной публицистике длилось недолго, в основном ограничиваясь периодом конца 1910-х – начала 1920-х. Уже в 1922 Т.Манойлович обозначил новое направление сербского авангарда как «объективно-конструктивное», по существу представлявшее собой сочетание европейского прагматического конструктивизма, собственного предвоенного и заново актуализированного в изменившихся условиях «нового модерна» и экспрессионизма.

В 1924 после закрытия журнала «Путеви» влияние лидеров экспрессионизма начинает снижаться, а их пути расходятся. Ни Р.Петрович, ни Настасиевич сами ни разу не назвали себя экспрессионистами. Црнянский как будто забывает это слово после того, как его первые экспрессионистские произведения подверглись уничтожающей критике со стороны консервативной печати, Манойлович, вслед за Црнянским, выдвигает термин «динамического, чистого, эфирного лиризма», который должен представлять собой соединение «чистого визионерства и баснословного символизма». Влияние мэтров ощутили на себе такие поэты младшего поколения как Р.Драинац, Р.Раткович, Д.Благоевич, Й.Попович, Д.Еркович и др., на что они сами указывали, посвящая им стихи. Потенциал духовных исканий этих поэтов был значительно ниже предшественников, они декларативно выступали против всех «измов», за «новое» искусство, способное выражать «правду», и писали свои стихи исключительно «сердцем». Они также пытались издавать журналы и сборники, которые, как правило, заканчивались на первом же номере (например, журнал «Бела Ревия», «Белое обозрение», 1925; альманах «Чаша воде», «Стакан воды», Белград, 1925 и др.). В редакционных статьях к этим изданиям говорилось, что сами авторы чувствуют случайность и кратковременность своего объединения и перспектив для совместных акций не видят. В 1927–1928 стихи, лирическая проза и критические статьи этих поэтов были напечатаны Вальденом в «Штурме»*, что и можно считать последним организованным выступлением белградских экспрессионистов.

Экспрессионизм в Сербии прошел путь от манифестов и программных статей к более свободному воплощению его идей в художественных произведениях и в крити-

ческих трудах авторов самой разной идейной и творческой ориентации, а затем слился с единой националистически-мистической философией, которая заняла господствующее положение в сербском обществе с конца 1920-х и делала сильный акцент на социальной проблематике. Космический универсализм и мистический индивидуализм экспрессионизма получили дальнейший импульс развития в более разработанных программах сербских сюрреалистов. С другой стороны, достижения и открытия экспрессионизма сыграли особую роль в становлении так называемой «социальной литературы» в Сербии, которая охотно восприняла его общегуманистическую риторику, бунтарский пафос, отсутствие психологически разработанных характеров, гротескную образность, отрицание прошлого и настоящего ради будущего, выхолостив вместе с тем его вселенский мистический космизм и антропоцентризм.

Лит.: Милосављевић П. Традиција и авангардизам. Нови Сад, 1968; Vučković R. Problemi, pisci i dela, II. Beograd, 1976; Vučković R. Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma. Sarajevo, 1979; Vučković R. Avangardna poezija. Banja Luka, 1984; Palavestra P. The Avangarde Trends in modern Serbian Literature // Svantevit. Copenhagen, 1980. № 1; Palavestra P. Medjuratna lirika jugoslovenskih naroda 1919–1941 // Savremenik. 1981. № 10; Konstantinović Z. Ekspresionizam. Beograd, 1967; Marković S.Z. Književni pokreti i tokovi izmedju dva svetska rata. Beograd, 1970; Marković S.Z. Književne pojave izmedju dva svetska rata. Valjevo, 1982; Expressionizm as an international literary phenomenon. Budapest, 1973; Flaker A. Poetika osporovanja. Zagreb, 1982; Међуратна српска књижевност. Београд, 1983; Živković Z. Izazovi avangarde. Beograd, 1986.

М.Карасева

СЕЦЕССИЯ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Термин «сецессия», в отличие от более локального понятия «сецессион» (венский сецессион – прикладное искусство Австрии в конце XIX в.), широко используется для обозначения ряда типологически сходных явлений в литературе и искусстве Европы на рубеже веков. Сецессионный стиль – общий признак (при всех национальных различиях) таких распространенных литературных и художественных течений, каковы в Германии были «Югендштиль» («Jugendstil»), во Франции, Бельгии – «ар нуво» («art nouveau») или «ар модерн» («art modern»), в Англии – «модерн (либерти) стайл» («modern (liberty) style»), в Италии – «стиль либеро» («stil libero»), в Испании – «модернизм» («modernismo»), в России – «стиль модерн» или, чаще в пренебрежительном употреблении, применительно к эпигонскому и псевдонародному подражательству, «стиль рюсс».

Искусство сецессии – прикладное, живописное, архитектурное, поэтическое, театральное, музыкальное – относилось к сравнительно мирному времени (1890-е – начало XX в.) и отвечало жизнеощущению и вкусам преимущественно состоятельной части общества. Экспрессионистское искусство – литература, живопись, графика, скульптура, театр, музыка, кино – детище нарастающего до и во время I мировой войны общественного кризиса – обращено к страдающим от социального, государственного милитаристского произвола, начиная с образованных слоев общества и до самых бесправных, солидарность с которыми оно зачастую открыто прокламировало. Наиболее полно экспрессионистское искусство развилось там, где сильнее всего заявили о себе социальные и военные потрясения, сгустилась кризисная атмосфера: в Германии и в Австро-Венгрии, повлияв также на литературу и искусство многих других стран, в том числе и России.

Сказанное не исключает известной преемственной связи между сецессией и экспрессионизмом. И сецессия, и экспрессионизм порывали с существующими эстетическими нормами, хотя художники сецессии отвергали традиционализм и академизм за недостаточное внимание к чувственной красоте, отсутствие игровой легкости, а экспрессионисты – за отсутствие или недостаточно выразительную силу возмущения и протеста. И те, и другие, в отличие от классического реализма XIX в., от натурализма и в противоположность им первостепенное значение придавали субъективному

началу в искусстве. Но если в сецессии субъективность предполагала, прежде всего, самоуглубление, эстетическое наслаждение, то в экспрессионизме она приобретала и этически, а со временем даже политически объективируемую направленность.

Как искусству сецессии, так и экспрессионизму было присуще ощущение темной силы стихийных инстинктов, выходящих из-под власти гуманного, разумного начала, предчувствие неоднозначности зреющих перемен. Но сецессия побуждала предпочесть сомнительному будущему более стабильное настоящее вплоть до эстетизированного жизнеприятия, будь то эротика Г.Климта, модные интерьеры Г.Макарта, графическая витиеватость О.Бердсли, орнаментально-декоративная изысканность русских «мирискусников» (Л.Бакста, А.Бенуа и др.). Черты сецессии хорошо видны в архитектурном облике Вены, в некоторых петербургских и московских зданиях (например, Ф.Шехтеля). Прихотливые архитектурные формы вводил в Венгрии Э.Лехнер. Сецессионные мотивы проступали в некоторых стихах Р.М.Рильке, С.Георге, Э.Штадлера*; в Венгрии – у М.Цобель, Д.Костолани*, Э.Ади. Экспрессионизм, нагнетая ощущение катастрофичности, невыносимости настоящего (стихи Г.Тракля*, Г.Гейма* и др.), требовал во имя гармоничного будущего совершенствования человека и человечества. Правда, этот пафос высокого служения в экспрессионизме (например, у Ф.Верфеля*), сознательной созидательной воли (в лирике Л.Кашшака*) обычно абстрактен, либо же – в практически действенном выражении – нередко (как в стихах А.Комьята* или Й.Р.Бехера*) сводился к социально-политической агитационности.

Сообразно с этим голос чувства сочетался в экспрессионизме с голосом разума, а то и подчинялся ему, как и настроение – интеллектуальному понуждению. Сецессионную орнаментальность, стилизацию, непрерывную волнистую линию сменяли графическая оголенность, зигзаг, эксцентричные жест и поза, гримаса. Это относится не только к изобразительным и пластическим художественным средствам, но и к литературным, особенно поэтическим. Образно-стилевым арсеналом сецессии служили отдаленная история, религия, культурно-мифологическая и фольклорно-литературная экзотика, условный пейзаж. Для экспрессионизма на первый план выходят, прежде всего, быт (преимущественно городской) и общественно-политическая повседневность. Библия, природа* и такие вечные темы, как любовь*, смерть* тоже часто насыщаются социально-этической злободневностью. Культурно-историческая, сказочная аллегоричность, символичная стилизованность, как и услаждающе плавное, элегичное течение речи, отметаются будоражащим контрастом, вызывающим синтаксическим перебоем, саркастичной или дифирамбической гиперболизацией. На смену прихотливой образной и лексической вязи приходят напористое просторечие, трагически напряженная либо патетическая интонация. Эпитеты уступают место глаголам и междометиям, прочувствованные живописные сближения – рационалистически-ассоциативным метафорам. Мерному рифмованному стиху предпочитается стих свободный, а мелодичности – ораторская приподнятость.

Экспрессионизм нарушал привычную симметричность и пропорциональность, повышая тем самым словесную, живописную и скульптурную выразительность, переводя ее из пассивно-созерцательного регистра в активно-действенный. Вслед за сецессией, но форсированней, наступательней, он пролагал пути современному искусству.

Лит.: Martini F. Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart, 1954; Seling H. Jugendstil. Der Weg ins XX. Jahrhundert. Heidelberg; München, 1959; Heselhaus C. Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Ivan Goll. Düsseldorf, 1961; Soergel A., Hohoff C. Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Bd. II. Düsseldorf, 1963; Simon H.-U. Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender Kunst. Stuttgart, 1976; Fliedl G. Gustav Klimt. 1862–1918. Köln, 1997; Guerrand R.H. L'art Nouveau en Europe, precede de «Le Modern Style d'ou je suis» par Aragon. Paris, 1965; Cremona J. Il tempo del' Art Nouveau. Firenze, 1964; Wallis M. Secesja. Warszawa, 1967; «Helicon». Kelet-európai irodalmak a századfordulón. Budapest, 1969,

1. sz.; Mítosz és utópia. Irodalom és eszmetörténeti tanulmányok. Budapest, 1995; Белая Г., Павлова Н. О позиции писателя в современном критическом реализме // Критический реализм XX в. и модернизм. М., 1967; Стернин Г. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М., 1970; Россиянов О. Сецессия и Дюла Круди // Вопросы литературы, 1996, январь–февраль.

О.Россиянов

СИКЕЙРОС, ДАВИД АЛЬФАРО (Siqueiros, David Alfaro, полное имя Альфаро Сикейрос, Хосе Давид, Alfaro Siqueiros, José David) – 29.12.1896, селение Санта-Росалия-де-Камарго, ныне Камарго, – 06.01. 1974, Куэрнавака, похоронен в Мехико) – мексиканский живописец-монументалист и общественный деятель. Отец – адвокат, из среды креолов-землевладельцев. Мать принадлежала к семейству выходцев из Галисии (Испания), отличавшемуся художественными наклонностями. В 1908 С. поступил в столичный франко-английский колледж католического ордена маристов. С 1911 продолжил образование в Национальной подготовительной школе (Препаратории) и одновременно начал посещать занятия в Академии художеств Сан Карлос, где стал участником студенческого революционного движения против диктатуры П.Диаса. С 1913 занимался живописью с натуры в пленерной школе «Санта-Анита» (пригород Мехико), продолжая вместе с соучениками революционную деятельность. В 1914–1917 – офицер армии конституционалистов (противников диктатуры генерала П.Диаса). В творческих дискуссиях революционных лет отстаивал активную роль художников в переустройстве общественной жизни. В 1919 уехал в Европу, став помощником военного атташе посольства Мексики в Испании, Италии и Франции. В Париже познакомился с Пикассо, Браком, Сальмоном, Леже, увлекся идеями последнего о связи искусства с индустриальной техникой.

В 1922 С. вернулся на родину и присоединился к группе живописцев, начинавших расписывать стены Национальной подготовительной школы, стал одним из организаторов и активных членов Синдиката революционных живописцев, скульпторов и граверов (1923) и тогда же вступил в коммунистическую партию. Уже в ранней росписи «Похороны убитого рабочего» (Мехико, Препаратория, 1924) заявила о себе характерная для его искусства склонность к символическим обобщениям в контрастном сочетании с приметами историко-социальной конкретности. В 1924 вошел в редколлегию газеты Синдиката «Мачете» («El Machete»). В 1925–1930-х многократно бывал за границей, подолгу жил и работал в США. В 1930 в Таско, куда он был выслан по политическим мотивам, познакомился с работавшим там советским кинорежиссером С.Эйзенштейном*. Посещая страны Латинской Америки, пропагандировал опыт мексиканской монументальной живописи. В 1937–1939 сражался в Испании на стороне республиканцев.

Исходя из специфики агитационных задач, С. вывел росписи на внешние стены зданий, что потребовало новых материалов и инструментов. Для их поиска в Нью-Йорке он создал экспериментальную мастерскую монументальной живописи (1936), в которой рядом с мексиканцами, работал и основоположник абстрактного экспрессионизма Дж.Поллок*, испытывая возможности применения в монументальном искусстве аэрографа, промышленных синтетических красок, различных типов живописной поверхности.

Монументальные композиции С. построены по принципу активного взаимодействия обобщенных форм и внутренне роднятся с эстетикой экспрессионизма, хотя сам он не причислял себя к этому направлению. Написанные в резких ракурсах человеческие фигуры как бы прорывают плоскость и выходят в третье измерение. Множественность точек схода и разномасштабность составляющих роспись фрагментов, иногда перенесенных на стену с помощью кинопроектора, создает эффект полиэкрана с кадрами кинохроники («Портрет буржуазии». Мехико, клуб профсоюза электриков, 1939). Поиски С. в области синтеза зодчества, скульптуры и архитектуры увенчались созданием комплекса «Полифорум культуры Сикейроса» (1965–1971) в столичном

Парке-де-ла-Лама. Сооружение из многоярусных конструкций и установленных под углом друг к другу плоскостей создает впечатляющий образ непрестанного движения. Росписи промышленными красками по железобетонным плитам в высшей степени динамичны и построены на акцентированных цветовых контрастах.

Лейтмотив живописи С. – преобразование мира на основах социальной справедливости, совершающееся в ходе классовой борьбы. Характерно однако, что художник не создал ни одного живописного триумфа победившей революции. Сверхнапряженная форма его работ выражает, скорее, крайнюю напряженность сил, необходимых для преодоления долгого тернистого пути.

С. отрицал станковую живопись как предназначенную для немногочисленной в тогдашней Мексике буржуазной аудитории, но время от времени обращался к ней. В огрубленных чертах лиц и приземистой стати персонажей его станковых картин 1920–1930-х проступает нечто от массивности и лаконичности индейской скульптуры («Крестьянская мать», 1929; «Пролетарская мать», 1929–1930). Станковые этюды 1960–1964, написанные в заключении, предвосхищают агрессивную стилистику его поздних настенных росписей.

После смерти Х.К.Ороско* (1949) и Д.Риверы (1957) активистскую платформу С. разделяли представители более молодого поколения монументалистов – А.Гарсиа Бустос, Г.Чавес Вега, А.Белкин и др. Творческий опыт С. способствовал широкому распространению и длительному существованию в странах Латинской Америки тенденций, созвучных активистскому крылу европейского экспрессионизма конца 1910-х – начала 1920-х

Произв.: Станковая живопись: «Рыдание» (холст, пироксилин, Музей современного искусства, Нью-Йорк, 1939). Монументальная живопись: «Похороны убитого рабочего» (Фреска, Мехико, Национальная Препаратория, 1923); «Смерть захватчику» (Индустриальные краски по синтетическому покрытию, Чили, г. Чильян, библиотека Школы имени Мексики, 1941–1942); «Человек – хозяин, а не раб техники» (Индустриальные краски по алюминию, Мехико, Политехнический Институт, 1952); «Марш человечества на Земле и в космосе» (Индустриальные краски по асб-цементу; Мехико, Полифорум культуры Сикейроса, 1965–1971).

Соч.: Me llamaban el Coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros. México, 1977; Меня называли Лихим Полковником. Воспоминания. М., 1986.

Лит.: Tibol R. David Alfaro Siqueiros. México, 1969; Каретникова И.А. Давид Альфаро Сикейрос. М., 1962; 1966; Жадова Л.А. Монументальная живопись Мексики. М., 1965.

Е.Козлова

СИМВОЛИЗМ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Хронологические рамки символизма, охватывающие период от 1860–1870-х до 1920-х, почти перекрывают время расцвета экспрессионизма. Каждое из этих течений, не ограничиваясь чисто эстетическими задачами, по-своему выразило кризисное мировосприятие переходной эпохи, ощущение исчерпанности позитивистской картины бытия, сложившейся в XIX в.; каждое проявило себя практически во всей совокупности явлений художественной культуры: литературе, изобразительном искусстве, музыке, театре, балете.

У символизма и экспрессионизма – общие генетические корни. Отвергая эстетику натурализма, оба течения обрели опору в таких новейших идеалистических концепциях, как интуитивизм Бергсона, пессимистическая философия Шопенгауэра, «философия жизни» и учение Ницше о «сверхчеловеческом», трактуемое как свобода, постигаемая в творческом акте. Символистское искусство, возрождая романтическую концепцию «двоемирия», ставило целью преодолеть «низшую», материальную оболочку бытия и обнажить «высшую», истинную его сущность, доступную интуиции художника. Средством воплощения этой сущности в искусстве служит поэтический символ – «многоликий, многосмысленный [...], неисчерпаемый [...], неадекватный внешнему слову» (Вяч.Иванов). Используя «магический» язык соответствий, аналогий, намеков, творческая личность в символизме выступает в роли провидца и пророка. Экс-

прессионистская эстетика в своей исходной точке постольку сродни символистской, поскольку ее кредо – изображение не видимой оболочки, а духовной сущности предмета. Предмет очищается от всех мелких, случайных деталей и доводится до предельной обобщенности. Искусство экспрессионизма тем самым тяготеет к абстракции, к известному схематизму, к «плакатности» изображения. Ему присуща своя форма символического видения мира, но символ как художественное средство утрачивает свою многозначность и зыбкость и, сохраняя обобщенность, обретает более отчетливый, «земной» характер знака. Символистские молчание и сумрак, мягкость и полутона уступают место крику*, ярким, контрастным краскам, диссонансам и гротеску. Присущие символистскому искусству эстетизм и идеализация изображаемого сменяются в экспрессионизме декларативным антиэстетизмом, подчеркнутым огрублением и искажением видимого облика материального мира.

Романтико-символистский дуализм бытия и сознания, ощущение разрыва между идеалом и действительностью достигают в экспрессионизме предельной остроты. Идеалом художника-экспрессиониста является не «высший», запредельный мир, не христианское или платоническое инобытие, а земное, но преображенное в духе идеала будущее. Художник-экспрессионист, следуя принципу субъективности и деформации реальности, творя собственный художественный мир – «ландшафт души», – выступает пророком этого преображенного будущего. Экспрессионистское мировоззрение утопично. Но поскольку главный интерес в искусстве экспрессионизма сосредоточен на действительном мире и человеке, то оно несравненно более чем символистское, открыто для современных, в том числе и политических тем (социального неравенства, несправедливости, войны, революции и т.д.), и для общественной активности.

При всем внешнем, стилевом несходстве и даже противоположности, экспрессионизм и символизм по ряду сущностных признаков сближаются между собой. Их взаимные отношения строятся не столько на конфронтации, сколько на смещении акцентов, правда, весьма резком и существенном. Косвенно это подтверждается и преемственностью экспрессионизма по отношению к символизму. Поэтический опыт и открытия французских символистов (Бодлера, Верлена, Малларме, Рембо) сыграли существенную роль в творческом становлении немецких поэтов-экспрессионистов, а в творчестве ряда европейских художников и писателей (Ван Гога*, Мунка*, Ведекинда*, Стриндберга*), в которых экспрессионисты видели своих духовных отцов и предтеч, зачатки экспрессионистского мировидения и элементы символизма и других течений рубежа веков еще нерасчленимы.

Лит.: Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung / Hg. P.Raabe. Zürich, 1987; Die literarische Moderne in Europa / Hg. H.J.Piechotta, R.-R.Wuthenow, S.Rothemann. Bd. 1–3. Opladen, 1994; Толмачев В.М. Утраченная и обретенная реальность // Наоборот. Три символистских романа. М., 1995.

А.Мацевич

«СИНИЙ ВСАДНИК» см. **«ДЕР БЛАУЭ РАЙТЕР»**.

СКОТА́РЕК, ВЛАДИСЛАВ (Skotarek, Władysław, 06.05.1894, Войновице под Гродзиском Велькопольским – 29.12.1970, Познань). Польский график и скульптор. В 1913 окончил немецкую гимназию в Познани. В 1913–1917 работал в мастерских витражей и монументальной живописи. Во время I мировой войны воевал в рядах германской армии. В 1918–1919 – член познанского Совета рабочих и солдатских депутатов, Главного Народного Совета. С 1920 до 1939 – чиновник почтового ведомства. В 1918 примкнул к экспрессионистскому движению, сотрудничал с журналом «Здруй»*, стал членом-основателем художественной группы «Бунт»*. В 1922 состоялась его индивидуальная выставка в Берлине. С середины 1920-х прекратил художественную работу, чтобы вернуться к ней лишь в 1940-е. Известен более всего своими ксилографиями, выполненными тонкой и нервной лини-

ей. Графическая техника С. конструктивистски лаконична, обобщена до абстракции. Его композиции, запечатлевшие моменты агрессии и экстатических прозрений («Паника», «Panika»; «Крик», «Krzyk»; «Восхищение», «Zachwyt»; «Безумие», «Obłęd»; «Взрыв», «Wybuch»), тяготеют к эмблематическому выражению трагедийности бытия.

Лит.: Tragicy doby bez kształtu. Warszawa, 1933.

А.Базилевский

СЛОВАЦКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ получил развитие в 1920–1930-е, в связи с приходом в искусство поколения, прошедшего через фронты I мировой войны. Свойственные этому поколению трагизм мировосприятия, поиски новых общественных и моральных критериев, скепсис и склонность к подчеркнутой субъективности были созвучны экспрессионизму. Распространению экспрессионизма способствовал и обострившийся интерес к зарубежному опыту, к философии Шопенгауэра, Бергсона, Ницше. Влияние экспрессионизма в литературе оказалось настолько ощутимым, что, по мнению словацкого ученого Я.Штевчека, «понятие экспрессионизма даже может быть использовано при определении общих эстетических и типологических контуров литературного процесса 20-х годов». Тем не менее, словацкий экспрессионизм не сложился в систему программных установок. Скорее можно говорить об общности проблемно-тематических и стилевых тенденций и возрастании интенсивности эмоционально-оценочной экспрессии у многих писателей и художников, об «экспансии лирического субъекта в эпический контекст» (Я.Штевчек).

Первым совместным изданием экспрессионистски ориентированных писателей был «Сборник молодой словацкой литературы» («Zbornik mladej slovenskej literatury», 1924), где была представлена «малая проза» Я.Алексы, Б.Братиславского, Г.Вамоша*, Т.Й.Гашпара, И.Горвата, Я.Грушовского* и др. Их творчеству присуща повышенная субъективность выражения, ассоциативность и метафоричность, орнаментализм и экзотичность. Одна из проблемно-тематических тенденций С.Э. связана с отношением к войне, которую писатели рассматривали как результат технического прогресса и морального банкротства буржуазного общества («Туберкулезники», «Tuberaci», 1922, Б.Братиславского; «Депутация мертвых», «Deputacia mrtvych», Т.Й.Гашпара, 1922). С другой стороны, их внимание привлекали сложные общественные отношения в стране до и после 1918, как правило, изображенные на материале городской жизни, что раньше в словацкой литературе практически не наблюдалось («Карьера и Фабрика», «Kariera a Továreň», Я.Поничана, 1925 и др). Общая направленность этой прозы родственна экспрессионизму в разных его проявлениях («сиротами декаданса» называл свое поколение Т.Й.Гашпар).

Характерной чертой С.Э. стала опора на народное творчество, актуализация деревенской тематики, мифологизация природного начала. Специфически национальным явлением был особый вид литературного экспрессионизма – так называемая «лиризованная проза», связанная с тематикой деревни и опирающаяся на представление о ней как о носителе нравственных норм и романтического протеста. В этой прозе преобладает субъективный аспект, совмещенный с поисками моральных ценностей в жизни народного (сельского) коллектива как источника жизнетворных импульсов. Отличительная черта лиризованной прозы – «дуалистическое расщепление» ее героев, оказавшихся «не между метафизикой и реальностью, а между двумя берегами антагонистического общества» (М.Томчик). В произведениях М.Урбана, П.Илемницкого, Й.Ц.Гронского, Л.Ондрейова, Д.Хробака, М.Фигули, Ф.Швантнера и др. проявляется стремление создать образ человека, «очищенного» от цивилизации и пытающегося жить по законам справедливости. Гиперболизируя драматизм и конфликтность человеческой судьбы, лиризованная проза обращается к легенде, балладе, преданию, мифу и тем самым приобретает эпическое звучание. Отсюда ее тесная связь с предшествующей литературой (отзвуки лиризованной прозы есть и в совре-

менной словацкой эпике – например, в творчестве Р.Яшика, П.Яроша).

Следуя терминологии Я.Штевчека, можно говорить о «неоромантическом экспрессионизме» (или «протоэкспрессионизме»), примером которого является роман Я.Грушовского «Человек с протезом» («Muž s protezou», 1925), где крайний субъективизм уравновешивается «тематическим объективизмом» повествования. Как произведение «натуралистического экспрессионизма» можно обозначить роман Г.Вамоша «Атомы Бога» («Atomy Boha», 1928), в котором экспрессионистски обрисованный герой-одиночка, по специальности врач, в полной изоляции борется против погрязшего в болезнях мира, причем физиология служит в романе аллегорией противоречий социальной действительности (в основе романа лежит личный жизненный опыт автора). «Активистский» (или «виталистский») экспрессионизм преобладает в романе П.Илемницкого «Победное падение» (1924, опубликован 1929): автор ведет мятежного героя через серию поражений к все новым дерзаниям, в итоге все же тщетным (конфликт строится на споре отца с сыном, один из основных мотивов – всепронизывающий страх). К «социальному экспрессионизму» принадлежит роман М.Урбана «Живой бич» («Živy bič», 1927). Экспрессионистский конфликт отцов и детей* стоит в центре повести Ф.Швантера (1912–1950) «Две эпохи» («Dve doby»), в романе Ю.Барча-Ивана (1909–1953) «Железные руки» («Železne ruky»). Несомненны следы экспрессионистского мышления и поэтики в творчестве Й.Ц.Гронского*, принадлежащего к наиболее значительным словацким романистам межвоенного периода. Его герой – «маленький» человек, ведущий безнадежную борьбу за свое достоинство и жизнь, не только против общества, но и с самим собой. Романы Гронского проникнуты вниманием к индивидуальной судьбе, отмечены мистическим видением нового человечества.

Эмоциональная стилизация, символика, элементы философской абстракции сказались в развитии словацкой драмы межвоенного двадцатилетия, испытавшей влияние А.Стриндберга*, В.Газенклевера*, Г.Кайзера*, Ф.Брукнера, Ю.О'Нила*. В ней находит воплощение экспрессионистский спектр тем – от болезненных личных трагедий до антимилитаристских и социально-революционных конфликтов. Впервые об экспрессионизме, в том числе и в словацком искусстве (драматическом и изобразительном) всерьез заговорил теоретик, историк литературы и поэт Штефан Крчмеры (1892–1955) в журнале «Словенске погляды» («Slovenske pohl'ady») в 1922–1924, где он опубликовал две новаторские пьесы Владимира Гурбана-Владимирова «S.O.S.» (1923) и «Homo sapiens» (1924), в которых значительную роль играл мотив раздвоения личности главного героя (более поздние экспрессионистские драмы В.Гурбана-Владимирова: «Дикие гуси», «Dive husi», 1933; «Замок скрипит», «Zamka skripi», 1941). Характерно для экспрессионистской драматургии стилизованно-аллегорическое творчество Я.Элена («Трагедия страны», «Tragedia zeme», 1922; «Весна», «Jar», 1923; «Вхождение», «Vstup», 1924), Я.Поничана («Два мира», «Dva svety», 1924), П.Илемницкого («Странная сказка», 1925), Э.Руско («Огни», «Plamene», 1928), Ю.Барч-Ивана («3000 людей», 1935; «Человек, которого избили», 1936; «Диктатор», 1938), Ш.Кралика («Большая река», 1943). Художественные приемы экспрессионизма использовались отчасти и К.Ф.Урбановичем («Вечная молодость», «Večna mladost», 1925).

Для режиссуры В.Шульца, Ф.Гофмана, Я.Ямницкого, Й.Цинцика характерны визуальные смещения, деформированные интерьеры, акцент на жесте и мимических слагаемых игры актера, на интонационной насыщенности артистического голоса и диалога. На словацких театральных деятелей оказали влияние взгляды чешского теоретика экспрессионизма Ф.Гетца*. Близкий в своих творческих поисках чешскому теоретику и зачинателю экспрессионистской режиссуры К.Г.Гилару* и немецкому режиссеру Л.Йеснеру*, Гофман актуализировал воздействие сценического искусства посредством адресной сатиры, иронии, сарказма (постановки 1939 «Бесконечная жажда», «В

конце пути», «Пигмалион», совместно с Ямницким).

В сценографии над декоративно-иллюстративным элементом начинают преобладать архитектурное членение сцены, акцентированная перспектива и объемность, ритм и экспрессия линии, красок, света. Стилизацией и «кубизацией» сценического пространства, красочной насыщенностью костюмов отличались инсценировки Я.Градского, много почерпнувшего из практики австрийской (А.Роллер) и чешской (Гилар, Гофман) авангардной сценографии («Гамлет», «Яношик», поставлены 1925; «Кавказский меловой круг», 1926; «Макбет», 1933 и др.). Повышенную выразительность сценического рисунка реализует в оперном и балетном репертуаре художник и сценограф Я.Ладвеница («Золото Рейна», 1928; «Волшебная флейта», 1929; «Электра», 1928). В сценографии проявилось влияние экспрессионистской живописи (богатство линий, большие цветовые плоскости, автономная функция красок, не совпадающих с реальным цветом предметов, отсутствие детализации и упрощенная стилизация видимых форм и т.д.). Стилизованные в экспрессионистском духе кулисы, деформированные интерьеры использовал позднее и словацкий кинематограф.

В изобразительном искусстве Словакии зачинателем экспрессионизма был К.Каверна-Качмарик (1882–1916), который первым обозначил противоположность понятий «сецессионный» – «экспрессионистский» (см. сецессия и экспрессионизм*). По-сезанновски выраженный образ городской окраины, символический утопизм графических листов, в которых первоначальный социальный смысл перекрывался конструктивистски-обобщенной стилизацией, – характерны для творчества Э.Крона (1882–1974). Э.Крон в 1921–1927 был директором Школы рисования и графики в г. Кошице, среди его учеников были К.Сокол, Й.Якоби, Ю.Сабо, К.Коллар. Из последователей школы «кошицкого экспрессионизма» следует упомянуть И.Вайнера-Краля. Самым социально ангажированным художником этого круга был А.Язуш (1882–1965), чей экспрессионизм носит подчеркнуто литературный характер. Его персональная выставка (Братислава, 1924) оказала влияние на Э.Гверка. Ко второму поколению «сецессионных» экспрессионистов относятся Й.Флах, В.Рутткая-Недетский, А.Вайсс-Кубинчан, которые, подобно Гверку, прошли через социальные основы сецессионного искусства, уроки сезаннизма и символический экспрессионизм. К поколению экспрессионистов, которые на протяжении всего творчества программно придерживались исходных позиций, принадлежал А.Прохазка; наиболее выразительно эти тенденции проявились у Й.Якоби (1903–1988) с его политическими карикатурами и социальным гротеском.

Героико-монументальную стилизацию «жизни мифов и родной земли», начиная с 1920, в своеобразной ритмической форме разрабатывает М.Бенка. Абеловский называет эту тенденцию «национальным экспрессионизмом»; с таким пониманием полемизируют в своем творчестве Я.Алексы (1894–1970) и М.Базовский (1899–1968). Диагональная композиция произведений Базовского, асимметричная ритмика, позволяющая противопоставлять детали и целое, свидетельствовали, по словам Абеловского, о «болезненном дуализме человека и мира». В изобразительной сфере экспрессионизм также впитывал в себя фольклорные элементы; вовлечение народного творчества в «высокое искусство» было специфической чертой Школы художественных ремесел в Братиславе (1928–1938), где, помимо других, учились Л.Фулла и М.Галанда.

Экспрессионизм занимал заметное место во всех областях словацкой культурной жизни 1920–1930-х и, отчасти, 1940-х, оставив после себя живое наследие, хотя он не имел ни организационной структуры, ни печатного органа, ни общих программных установок. В 1940–1950-е творцы и созданные ими произведения нередко замалчивались и преследовались. С 1960-х словацкое литературоведение и искусствоведение вновь стало обращаться к отечественным традициям авангардного искусства.

Лит.: Krčmery S. Sto pjedesiat rokov slovenskej literatury. Bratislava, 1942; Tomčík M. Na prelome

epoch. Bratislava, 1966; Česnakova-Michalkova J. Kapitoly z dejin slovenskeho divadla. Bratislava, 1967; Problemy literarnej avantgardy. Bratislava, 1968; Rampak Z. Julius Barč-Ivan. Bratislava, 1972; Stevček J. Lyrizovana proza. Bratislava, 1973; Mraz A. Pohľady na slovensku dramu. Bratislava, 1975; Lajcha L. Sučasna slovenska scenografia. Bratislava, 1977; Čepan O. Kontury naturizmu. Bratislava, 1977; Vaross M. Martin Benka. Bratislava, 1981; Stevček J. Dejiny slovenskeho romanu. Bratislava, 1984; Strauss T. Apokalypsa XX: Vychodoslovenska moderna 20. rokov. Praha, 1996; Abelovsky J. Zrod a zdroje maliarskoj moderny 1900–1938 // Dejiny slovenskeho umenia 20. storocia. Bratislava, 2000; Batorova M. J.Ciger Hronsky a moderna. Bratislava, 2000.

М.Баторова

СЛОВЕНСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ отличается рядом специфических черт, которые обусловлены, помимо общих для всех народов южнославянского региона исторических факторов (большие потери в I мировой войне, экономический упадок, эмиграция, духовный кризис общества), реальной угрозой национальной целостности (Словенское Приморье в 1918 отошло Италии, большая часть Каринтии по итогам плебисцита 1920 оказалась под юрисдикцией Австрии). Отсюда ярко выраженная патриотическая направленность, присущая, в том числе, произведениям большинства словенских экспрессионистов.

Экспрессионизм в творчестве многих писателей и художников проявлялся спорадически, но поскольку наиболее значительные художественные результаты в искусстве 1910–1930-х были достигнуты в русле этого течения, словенская критика и период в целом характеризует как «время экспрессионизма». Понятие «экспрессионизм» было введено в культурный обиход словенцев еще в 1912, когда автор влиятельного литературно-критического журнала «Дом ин свет» («Dom in svet», «Отечество и мир») публицист И.Цанкар описал это новое явление европейской культуры, противопоставив живопись экспрессионистов живописи импрессионистов. В дальнейшем словенские литературоведы и искусствоведы часто рассматривали экспрессионизм как оппозицию импрессионизму, символизму, натурализму. Дискуссии на эту тему продолжались и в других ведущих изданиях, например, в журнале «Люблянский звон» («Ljubljanski zvon»).

До начала 1920-х словенские писатели и художники не идентифицировали себя с новым течением, хотя активно усваивали его художественные открытия. В 1922 критика констатирует наличие в национальной поэзии собственной экспрессионистской традиции (статья Р.Томинца (Roman Tominec) «Несколько мыслей о нарождающейся словенской литературе», «Nekoj misli o porojajoći se slovenski literaturi»). Поэты разных поколений, по-разному идейно и политически ориентированные, проявили склонность к этой художественной системе, в которой преобладал принцип выражения, а не изображения. Экспрессионистскими средствами воплощались различные тенденции – от мистицизма и «космизма» до острой социальной критики. Главная черта экспрессионизма в Словении – «нравственный заряд», выраженный в форме христианской или социалистической утопии, который был частью метафизической категории «нового» (новая мораль, новый человек*, новое царство). Ожидание новых ценностей было связано с предощущением грядущей мировой катастрофы (см. Катастрофизм*), поэтому в целом для экспрессионистских настроений в литературе и искусстве Словении характерны акцентированная нравственная приподнятость и пафосная устремленность к трагическому.

Наряду с поэзией новую эстетику развивало и театральное искусство. Уже в 1917 появляются экспрессионистские драмы «Катастрофа» («Katastrofa») и «Нищие» («Berači»), написанные Иваном Прегелем (1883–1960), видным представителем католической литературы, опиравшейся на принципы умеренности, морализаторства, верности церкви и монархии. Пьесы Прегеля вводили в национальную драматургию новый «экстатический» тип героя, способного, по мнению автора, создать на земле «новое царство любви и братства». В прозаических произведениях 1920-х Прегель, мастер исторической стилизации, увлекавшийся эпохой

барокко, также широко пользовался экспрессионистскими приемами, чем снискал себе славу «самого современного» писателя (романы: «Толминцы», «Tolminci», 1927, первая редакция 1915–1916 – о крестьянском восстании начала XVIII в.; «Plebanus Joannes», 1920, «Священник Ерней», «Bogovec Jernej», 1923, – о философских и этических поисках словенского католического и протестантского духовенства).

Под влиянием экспрессионизма создают свои пьесы С.Майцен («Кассия», «Kasija», 1919; «Апокалипсис», «Apokalipsa», 1923), М.Ярц, А.Ремец («Магда», «Magda», 1924), А.Лесковец («Принцесса Харис», «Kraljična Haris»; «Два берега», «Dva bregova», 1928). Ведущие мотивы в них – духовные и нравственные последствия войны, социальные и этические противоречия между индивидуумом и обществом, поиски нового героя. Видное место в этом ряду занимает драма Ф.Бевка «В бункере» («V kaverni», 1922), которая по своей сценической выразительности сравнима с таким образцом экспрессионистской драмы о войне, как «Морской бой» Р.Гёринга* (1918). Бевк так же, как немецкий драматург, ограничивает сценическое действие рамками замкнутого пространства – бункера, выкопанного солдатами в земле и ставшего для них смертельной ловушкой. Словенские солдаты, оказавшиеся в своем убежище под обстрелом неприятеля, стали подобны стаду, обреченному на гибель. Автор завершает произведение катастрофой: прямое попадание снаряда уничтожает всех персонажей пьесы.

В начале 1920-х экспрессионизм в Словении приобретает некоторое организационное оформление. Проблемы экспрессионистской философии, этики, эстетики активно обсуждаются в новых художественных объединениях. Вокруг одного из них – «Клуба молодых» («Klub mladih», 1922) – консолидировалась творческая интеллигенция младшего поколения: поэт А.Подбевшек, литературный критик Й.Видмар, композитор М.Когой, автор экспрессионистской оперы «Черные маски» по Л.Андрееву*. Другое объединение – «Клуб молодых экспрессивных художников», впоследствии «Словенское художественное общество», основанный в 1922 живописцем, графиком и скульптором Ф.Кралем*, состоял из экспериментаторов, среди которых были такие впоследствии крупные деятели словенского искусства, как живописец, скульптор и график Т.Краль и живописец и график В.Пилон. Большую роль в распространении новой эстетики сыграли периодические издания: «Рдечи пилот» («Rdeči pilot», «Красный пилот», 1922), «Трие лабодье» («Trije labodje», «Три лебедя», 1922), «Танк» («Tank», 1927). Наибольший интерес к новым художественным явлениям проявили: журнал христианских социалистов «Криж на гори» («Križ na gori», «Крест на горе», 1924–1927), а также ставший под влиянием Сречко Косовела* марксистским журнал либералов-аграриев «Младина» («Mladina», «Молодежь», 1924–1928). Эти два издания – два идейных полюса словенского экспрессионизма. «Крижевцы», среди которых были поэты А.Водник, Б.Водушек, Э.Коцбек, М.Ярц, литературные критики Т.Дебеляк, Й.Погачник, опираясь на религиозно-этические ценности, отстаивали право личности на духовное совершенствование, благодаря которому общество сможет прийти к обновлению. Составлявшие ядро «Младины» поэты С.Косовел, Т.Селишкар, М.Клопчич, В.Кошак, А.Гспан, прозаики и публицисты Б.Крефт, Л.Мрзель выступали с лозунгами борьбы за экономическую и политическую свободу Словении, писали о русской революции, предостерегали соотечественников от надвигающейся фашистской угрозы. Это идейное размежевание нашло отражение и в их творчестве.

В поэзии словенских экспрессионистов тяготение к абстрактности, обнаженности чувств, гротеску переплетается с отголосками импрессионизма, ее диапазон простирается от философско-религиозной лирики до социального протеста, от классических форм до радикальных конструктивистских и футуристических экспериментов. Среди поэтов-экспрессионистов выделяется группа литераторов ярко выраженных революционных взглядов. Это А.Подбевшек (1898–1981), один из радикальных экспе-

риментаторов в области стихотворной формы, автор первого словенского манифеста экспрессионизма («Политическое искусство», «Politična umetnost», 1922), в котором он провозгласил основополагающим принцип революционности. Его поэтический цикл «Человек с бомбами» («Človek z bombami», 1920, опубликован, из-за цензурных запретов в 1925), проникнут обличительным антивоенным пафосом и передает атмосферу духовного кризиса «потерянного поколения», у которого война отняла молодость, а с ней и веру в человека. Подбевшек сотрудничал с Крлежей* и Цесарцем*, печатался в журнале «Пламен», вместе с другим представителем революционных экспрессионистов Т.Селишкаром (1900–1969) издавал футуристический журнал «Рдечи пилот». Книга Селишкара «Трбовле» («Trbovlje», 1923), посвященная жизни и непосильному труду шахтеров, дает представление о социально ориентированном поэтическом творчестве, о том, как тема подневольного труда и протеста реализуется через экспрессионистскую технику стиха. Намеренно отвергая благозвучие, Селишкар использует контрасты и кричащие эпитеты, его почти всегда нерифмованный стих подчеркнуто угловат и тяжеловесен. Одним из ярких поэтов социального протеста был также М.Клопчич (1905–1984), впоследствии один из крупнейших словенских переводчиков поэзии (в том числе русской). В его сборнике «Пламенеющие оковы» («Plamteči okoci», 1924), написанном под влиянием идей Октябрьской революции и в память о Ленине, заключена лирическая исповедь революционера, готового отдать жизнь ради переустройства мира.

Самой яркой фигурой словенского экспрессионизма революционной направленности стал С.Косовел, возглавивший группу журнала «Младина». В его творчестве наиболее полно раскрылись черты нового направления: патриотический пафос, бунтарский дух, социальный протест и выразительность формы. Программные выступления Косовела «Кризис» («Kriza») и «Механикам!» («Mehanikom!», 1925) стали своеобразными манифестами возглавляемого им направления; в его стихах, обогащенных поисками новой метрики и строфики, отразилось мироощущение человека переломной эпохи – они пронизаны трагическим осознанием обреченности старого мира, полны призывов к светлому будущему.

Наиболее отчетливо взгляды на основные проблемы нового направления выразил литературный критик Т.Дебеляк в статье памяти Косовела (1926). Анализируя особенности словенского экспрессионизма или, как он называет это явление, «литературной революции», Дебеляк делает акцент на творчестве католически ориентированных писателей, ибо, по его мнению, именно «мистико-религиозные основы» ведут современного человека к экспрессионизму. Отнеся поэзию «левых» (например, Подбевшека и Селишкара) к пролетарскому искусству, критик выводит за его пределы лишь Косовела, видя в нем центральную фигуру словенской экспрессионистской поэзии.

Поэты, принадлежавшие к кругу христианско-социалистического журнала «Криж на гори», – А.Водник (1901–1905) и Б.Водушек (1905–1978) представляли католическое течение в словенском экспрессионизме. Их поэзия, отстраненная от действительности, насыщена философскими и мистическими мотивами. Первый сборник Водника «Печальные руки» («Žalostne roke», 1922), в котором метафизический поиск гармонии через диалог с Богом сочетается с утонченностью поэтического языка, стал одним из заметных явлений словенского экспрессионизма. Тема одиночества, тоски и смерти как желанного перехода в мир небытия – центральная в его следующей книге «Кануны» («Vigilije», 1923). Свои взгляды на новое искусство он выразил в эссе «Песня и ты» («Pesem in ti», 1924). Для лирики крупнейшего впоследствии реформатора сонетной формы Водушека (сборник «Расколдованный мир», «Odčarani svet», 1939) характерно пристальное внимание к внутреннему миру человека, его связям с природой. В русле «католического экспрессионизма» дебютировал крупнейший словенский поэт и общественный деятель второй половины XX в. Э.Коцбек (1904–1981). В 1939–1941 он ре-

дактировал журнал католической интеллигенции «Деянье» («Dejanie», «Действие»), со страниц которого призывал современников к деятельному участию в духовной и общественной жизни. Влияние идей экзистенциализма (Кьеркегор) и персонализма (Клодель) заметно в его сборнике «Земля» («Zemlja», 1934), мифологизирующем образы Земли и Смерти*. К творчеству экспрессионистов-католиков примыкает поэзия М.Ярца, формально не принадлежавшего ни к одному из литературных объединений, но в своих основных эстетических принципах близкого «крижевцам». Поэзия Ярца проделала характерную эволюцию: от свободного стиха к строгому метру, от абстрактного «космизма» первой книги «Человек и ночь» («Človek in noč», 1927), где лирический герой остается один на один со вселенной и с непостижимостью смысла человеческого бытия, к осознанию природы общественных противоречий и попытке выразить национальную идею.

Особое место в словенской экспрессионистской традиции занимает пьеса С.Грума* «Происшествие в городе Гога» («Dogodek v mestu Gogi»). Интерес ее автора сосредоточен на том, как протекает и чем разрешается душевный кризис индивидуума. Несмотря на преувеличенную натуралистичность и подчеркнуто фрейдистские мотивировки, эта гротескная драма несет в себе критический заряд, являя собой форму протеста против мещанской действительности, способной задушить все истинно человеческое.

Середина 1930-х – время затухания интереса к экспрессионизму в Словении. В капитальном «Обзоре словенской литературы» («Pregled slovenskega slovstva», 1934) литературовед А.Слодняк говорит о нем как о состоявшемся (не без влияния западных образцов) явлении национальной литературы. Когда в 1938 к двадцатилетней годовщине образования югославского государства словенская литературная критика сделала попытку проанализировать прошедшие этапы развития национальной литературы, экспрессионизм в Словении был оценен ею как «революция поэтической формы» (А.Оцвирк) и как «исходная точка нового поэтического творчества» – социального реализма (Ф.Водник). Но к концу 1930-х экспрессионизм уже перестает быть живым направлением искусства и как явление «асоциальное», «негуманное» и «декадентское» подвергается резкой критике со стороны литературоведов-марксистов И.Брнчича, Б.Фатура, В.Павшича. Интерес к нему вновь пробуждается в Словении уже после II мировой войны.

Ант.: Pot skozi noč: Izbor iz slovenske futuristične in ekspresionistične lirike / Ur. F.Zadravec. Ljubljana, 1966; Upornik: Slovenska ekspresionistična enodejanka in prizori / F.Zadravec. Ljubljana, 1966.

Лит.: Jlušič H. France Bevk. Ljubljana, 1964; A.Pogačnik J., Zadravec F. Ekspresionizem in socialni realizem. Maribor, 1972; Legiša L. Ekspresionizem in novi realizem. Ljubljana, 1969; Komelj M. Slovensko ekspresionistično slikarstvo in grafika. Ljubljana, 1979; Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Ljubljana, 1984; Pretnar T. Podbevškov verz med tradicijo in avantgardističim eksperimentom. Ljubljana, 1984; Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem. 1920–1930. Ljubljana, 1986; Kermauner T. Slovenska drama dvajsetih let. Ljubljana, 1988; Dolgan M. Slovenski literarni programi in manifesti. Ljubljana, 1990; Zadravec F. Slovenska ekspresionistična literatura. Murska Sobota, Ljubljana, 1993; Dolgan M. Preglevo pripovedništvo in ekspresionizem // Primerjalna književnost. Ljubljana, 1992. № 2; Paternu B. Od ekspresionizma do postmoderne. Ljubljana, 1999; Алешина Л.С., Яворская Н.В. Искусство Югославии. М., 1966; Краль Л. Период экспрессионизма в словенской драматургии // Славяноведение. 2000. № 1; Старикова Н.Н. К проблеме экспрессионизма в словенской литературе // Славянский альманах 2000. М., 2001.

Н.Старикова

СМЕРТЬ – одна из основополагающих тем экспрессионизма. Вслед за Ф.Ницше экспрессионисты трактуют смерть не как противоположность жизни, а как одно из ее проявлений. Новизна танатологической парадигмы состоит в том, что смерть в экспрессионизме – в отличие от романтизма, натурализма или символизма – не гость жизни, но один из ее «хозяев». Концепция смерти не связана, как нередко утверждается, только с I мировой войной, тема смерти

в экспрессионизме обозначилась раньше и в разнообразных трактовках. В поэтическом пространстве Э.Ласкер-Шюлер* смерть тиха, светла и почти всегда религиозно окрашена: «О Бог, и в самый наполненный жизнью день / я мечтаю о смерти» («Бог, послушай», «Gott, hőr», 1902). В творчестве Э.Штадлера* является иная смерть – просветленная, романтически-рыцарская, «солдатская»; она венчает дело жизни воина, предпочитающего гибель в бою тоскливому прозябанию обывателя («В поход!», «Der Aufbruch»; «Весть», «Die Botschaft»). Полная противоположность такому образу – смерть как ее представляет А.Эренштейн*: это заурядный портняжка или клоун, показывающий зрителям язык, или кондуктор, который объявляет билет недействительным и ссаживает пассажира с поезда. Герой его рассказа «Тубуч» больше всего боится, что не перенесет разочарования при встрече со смертью: «Неужели он будет лишен блестящей, великолепной смерти?» Совершенно иной, патолого-анатомический образ смерти представлен в творчестве Г.Бенна*, который с безжалостностью вивисектора препарирует все живое и наслаждается «сладостным гниением» («Прекрасная юность», «Schöne Jugend») или «пурпурным передником из крови» на белом теле убитой женщины («Невеста негра», «Negerbraut»).

Танатологический пафос экспрессионизма сформировался в обстановке мирного времени, еще среди благополучия и довольства. Г.Гейм* и Г.Тракль* глубоко и всесторонне разработали образ смерти как «тени Жизни» («Umbra vitae»). Роковым образом над их судьбами витала самая настоящая, не поэтическая, ранняя смерть. В творчестве Тракля неразрывно связаны пессимизм, печаль, тоска и неутолимое стремление к красоте и достойной, осмысленной жизни. Ярким примером его лирической манеры, в которой бренность всего сущего была главной темой, стали стихотворения «Осень одинокого» («Der Herbst des Einsamen»), «Гродек» («Grodek»), «Песнь к ночи» («Gesang zur Nacht»). У Тракля, по существу, нет стихотворения, в котором бы смерть не скалила зубы – то хищно, то умиротворенно-снисходительно и не соединяла бы ужас и смех. Тихая печаль разлита во всем поэтическом пространстве Тракля, и повсюду смерть собирает свою жатву: возвращающиеся домой пастухи находят в терновнике прекрасное тело девушки, уже тронутое разложением («De profundis»); поэт, как с живым, беседует с мертвым ребенком («Мальчику Элису», «An den Knaben Elis»); свежему цветенью сопутствуют умирание листвы и золотые ливни смерти («Аниф», «Anif»). И даже в стихотворении «Весна души» («Fruhling der Seele») смерть не сдает своих позиций – над ожившими, залитыми солнечным светом ландшафтами разносится мерный, глухой звук колокола: это в соседней деревушке хоронят девушку, тело которой поэт нашел в солнечный полдень на лесной поляне. Полночь – сакральное время для Тракля, когда соединяются прошлое и будущее, Жизнь и Смерть: «...О, брат мой, переведем слепые стрелки наших часов на полночь» («Погибель», «Untergang»).

Обитатель «большого города», где жестокость по отношению к человеку стала привычной и будничной, Г.Гейм более резок, нервен и безжалостен. Он наблюдает слепой круговорот жизни и смерти и заставляет сливаться невнятные звуки города в некую мрачную какофонию. Разными голосами звучит зловещая музыка городского моря: здесь крики новорожденных смешались со стонами умирающих, по ночным улицам бродят «орды самоубийц» в поисках своей утраченной сущности, города раскрываются, словно пустые могилы, исторгая вопли больных и нищих, протягивающих руки за милостыней, и все эти звуки – «великая песнь смерти» («Демоны городов», «Die Dämonen der Städte»). В основе отношения Гейма к «страшному миру» – не умиротворенное смирение, а протест. Смерть для него – знак несогласия с жизнью, предвосхищение грядущего бунта, революции и войны, о чем он пророчески писал в своих гимназических дневниках. Однако и у Г.Гейма смерть многолика, она может быть не только воплощением протеста против «невыносимой жизни», но и

обетованием покоя, отдыха, сладкого сна, который нисходит на умерших после перенесенных ими в жизни страданий: «Как сладко видеть сон после страданий / распасться на свет и землю, / Не быть больше ничем, от всего отрешиться» («Спящий в лесу», «Der Schläfer im Wald»). Пройдя через «жизнь-смерть», человек воспринимает смерть как сладостное предвосхищение покоя и обретение последних истин. Как и Тракль, Гейм часто разговаривает с мертвыми или вспоминает их («Исполнено все в природе», «Alle Landschaften haben»; «Ресницы твои длинные», «Deine Wimpern, die langen»; «Последняя вахта», «Die letzte Wache»).

I мировая война принципиально не изменила экспрессионистскую трактовку смерти. Однако облик смерти – на поле боя или в лазарете – предстал как акт физического уничтожения. Война побудила поэзию экспрессионизма оставить прежние бытийственные глубины и обратиться к пацифизму, часто религиозно окрашенному. Появление конкретного «врага» – войны – спрямило пути философско-художественного поиска экспрессионизма. В его поэзию вторглось публицистическое, сатирическое, «агитационное» начало – ему отдали дань многие поэты, пацифизм которых простирается до готовности жертвовать собой: «Я лучше умру, чем буду убивать» (А.Вольфенштейн*, «Свобода»).

Тенденциозность военной лирики не отменяла основ мировосприятия экспрессионизма, в том числе и понимания смерти «не как угасания, а как колоссального, бесконечного явления трагической самоотдачи» (К.Эдшмид*). Отношение к смерти в экспрессионизме парадоксальным образом выявляет его пафос человечности.

Лит.: Arnold A. Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen. Stuttgart, 1966; Martens G. Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Stuttgart, 1971; Anz Th. Literatur der Existenz. Literarische Psychopatographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart, 1977.

А.Дранов, Н.Пестова

СОКОЛО́В, ИППОЛИТ ВАСИЛЬЕВИЧ (08.[21]01.1902, Москва – 08.12.1974, Москва) – русский литератор, киновед. Окончил философский факультет Московского университета (1925). Вступил в литературу в начале 1919 и как поэт-эвфуист выпустил шесть небольших стихотворений под пародийным названием «Полное собрание сочинений. Издание не посмертное. Т. 1. Не стихи». Тогда же стал членом Всероссийского союза поэтов, с эстрады которого 11 июля 1919 провозгласил свой экспрессионизм. В «Хартии экспрессиониста» (1919) С. излагал его теоретические основы: «Только мы, экспрессионисты, сможем осуществить то, что не смогли осуществить футуристы: динамику нашего восприятия и динамику нашего мышления» («Бунт экспрессиониста. Издание, конечно, автора». М., 1919). Для достижения этой цели он предлагал «вытравить все те принципы старого стихосложения, которые считались незыблемыми от Гомера до Маяковского*», перейти к новой системе по «строго математическим схемам 40-нотного ультрахроматического звукоряда», создать полистрофику и высшую эвфонию. Программный лозунг был откровенно эпатажным: «Экспрессионизм, черт возьми, будет по своему историческому значению не меньше, чем символизм или футуризм».

Вокруг С., начиная с весны 1920, образовалась группа, в которую входили Б.Земенков, Г.Сидоров-Окский, С.Спасский, Б.Лапин, Е.Габрилович. Они выступили с «Воззванием экспрессионистов о созыве Первого Всероссийского конгресса поэтов» (1920). Книги экспрессионистов печатались под издательскими марками «Сад Академа», «Ренессанс XX века», «Фаршированные манжеты – Холодно. XX век», «О, 21 XX века РСФСР» и др. В критике отмечалось, что пришедшие на смену имажинистам, экспрессионисты стремятся создать «новый поэтический стиль» (В.Фриче). С. настаивал на автохтонности русского экспрессионизма, заявляя, что узнал о «возникновении и успехе экспрессионизма в Германии, Австрии, Чехии, Латвии и Финляндии» только весной 1920. Тогда же познакомился с ра-

ботой К.Эдшмида* «Экспрессионизм в литературе и новая поэзия», которую в переводе Т.Левита предполагал напечатать (не состоялось). Стремясь интегрировать свою литературную группу в экспрессионизм, понимаемый как всеевропейское движение, С. планировал издать «Опыт построения программ немецкого, французского, итальянского и английского экспрессионизма» (не состоялось). Книга «Имажинистика» (1922) посвящена анализу эволюции образной системы русской поэзии от Кантемира до Маяковского. С. пытался создать студию театрального экспрессионизма, написал несколько брошюр по ритмической и производственной гимнастике, а с 1925 работал в области теории и истории кино. С 1927 до конца жизни преподавал во Всесоюзном Государственном Институте кинематографии (ВГИК).

Соч.: Экспрессионизм. М., 1920; Бедекер по экспрессионизму. М., 1920; Ренессанс XX века. М., 1920; Габрилович Е., Лапин Б., Спасский С., Соколов И. «Экспрессионисты». М., 1921; Перелешин Б., Ракитников А., Соколов И. «А». М., 1922.

Лит.: Никольская Т. К вопросу о русском экспрессионизме // Тыняновский сборник. Рига, 1990; Терёхина В. Бедекер по русскому экспрессионизму // Арион. 1998. № 1; Curtis J.M. The Expressionist Manifestoes of Ippolit Sokolov // Russian Literature Triquaterly. 1976. № 13.

В.Терёхина

«СТИХИ ЖИВУЩИХ» («Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910», 1924) – антология поэзии с широким охватом раннего и позднего экспрессионизма. Задумана и составлена поэтом, критиком, издателем журнала «Фойеррайтер» («Feuerreiter», «Огненный всадник») Х.Э.Якобом как доказательство смены художественной парадигмы в немецкой поэзии на рубеже веков. Наряду с широко известными поэтами-экспрессионистами, такими как Й.Р.Бехер*, Г.Бенн*, Э.Бласс*, П.Больдт*, М.Брод*, Ф.Верфель*, А.Вольфенштейн*, А.Т.Вегнер, Г.Гейм*, И.Голль*, Клабунд*, В.Клемм*, Р.Леонгард*, О.Лёрке*, Р.Шикеле*, Э.Штадлер*, Г.Тракль*, В.Газенклевер*, П.Цех* в антологию включены менее известные экспрессионисты и их окружение: Ф.В.Бишофф, Г.Бриттинг, К.Вессе, Э.Вайс*, Х.Казак*, П.Людвиг, П.Майер, А.Нойман, Э.А.Рейнгардт, Р.Фукс, А.Шнак, О.Цофф, К.Цукмайер. Х.Э.Якоб продолжил традицию антологий «Мистраль»* и «Аркадия»*, в которых экспрессионистская поэзия была представлена на фоне параллельно развивающихся тенденций, но, в отличие от них, «Стихи живущих», задуманная как итоговая антология, в большей степени продемонстрировала многоплановость и неоднородность самого течения: «Обратить взор на лирику с 1910 года означает обратить его на хаос» (Х.Э.Якоб). Причина хаоса, по мнению Х.Э.Якоба, заключается в том, что хронологически короткий период экспрессионизма разделился на четыре «эпохи»: довоенную (1910–1913); военную первых лет (1914–1915); предреволюционную (1916–1918) и время революционных событий в Германии (1919–1923). Все четыре эпохи «безнадежно и неразрывно переплелись в поэзии экспрессионизма, и поэтическому зародышу этого времени явно не хватило инкубационного периода [...]. У живущих сейчас поэтов нет ни единства впечатлений и переживаний, ни единства стилистического». Но все же их объединяет нечто общее – резкое противопоставление периоду, который закончился 1910-м годом.

Разнообразно представлен весь спектр типичной экспрессионистской тематики: жизнь большого города, война, конфликт отцов и детей*, изначальная доброта человека и его родство с миром, любовь*, чувственный экстаз, религия, странствие, дом, природа*, отчуждение личности. Х.Э.Якоб дает неожиданные характеристики признанным поэтам, иллюстрируя их текстами. Например, заслугу М.Брода он видит в том, что он инициировал смену эстетического канона и, следуя Ницше, доказывал право на «красоту безобразного». «Неочевидность ценностей» была предметом поэзии Бласса, Больдта, Вольфенштейна. Лицо поэзии военного времени определил Й.Р.Бехер, «открывший подлинную грамматику войны с ее синтаксисом катастрофы и логикой взрыва». Но «первым серьезным бойцом со времен Ниц-

ше» Якоб считает Ф.Верфеля, этого «всеохватывающего и глубочайшего поэта».

Выбором текстов для антологии Якоб стремился подчеркнуть, что лирика экспрессионизма не исчерпывается ставшими хрестоматийными стихотворениями: новаторство поэзии не обязательно должно проявляться в мотивах и метафорах, свойственных кризисному сознанию «конца света», или в «мессианских» патетических призывах к обновлению человека и единению человечества.

Антология дважды переиздавалась в переработанном и дополненном виде – в 1927 (добавлено несколько имен – Х.Казак, Р.Леонгард, К.Цукмайер и др., но исключен К.Хиллер*) и в 1932 (добавлено восемь австрийских поэтов – Р.Биллингер, Ф.Браун, А.Эренштейн, Ф.Шрайфогль, В.Витнер, Г.Цернатто, Й.Линднер, а также М.Герман-Нейссе* и уроженка Праги Г.Фишер). Антология «Стихи живущих» завершает процесс осмысления экспрессионизма перед приходом к власти в Германии нацизма; после нее вышла только антология поэзии круга журнала «Штурм»* (1932), выдержанная в русле доктрины Х.Вальдена* о «новом словесном искусстве» и представлявшая только одну из поэтических реализаций экспрессионизма.

Лит.: Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910 / Hg. H.E.Jacob. Berlin, 1924, 1927, 1932.

Н.Пестова

СТРИ́НДБЕРГ, ЮХАН АВГУСТ (Strindberg, Johan August, 22.01.1849, Стокгольм – 14.05.1912, Стокгольм) – шведский писатель – драматург, прозаик, поэт, публицист. Сын комиссионера-торговца дворянского происхождения и служанки. С 1867, с перерывами, изучал литературу и философию в Упсальском университете, но не закончил его. Был школьным учителем, актером, журналистом, библиотекарем в Королевской библиотеке в Стокгольме, занимался историей и театром, живописью и фотографией, медициной и химией, психологией и оккультизмом. Первые литературные (драматургические) опыты С. относятся к 1869, его пьесы печатались и ставились на сцене с 1870. Необычайно многообразное в жанровом, тематическом и стилевом отношении творчество С. претерпело сложную эволюцию. На протяжении почти четырех десятилетий писатель испытал воздействие едва ли не всех течений и веяний современной ему европейской художественной культуры – натурализма, импрессионизма, символизма, неоромантизма, – нередко при этом опережая свое время и предвосхищая художественные явления XX в. от экспрессионизма до абсурдизма. Ранние произведения С., созданные до середины 1880-х (историческая драма «Местер Улоф», «Mäster Olof», 1872; роман «Красная комната», «Röda rummet», 1879), способствовали приобщению шведской литературы к европейской реалистической традиции. В 1880-е С. создал свои наиболее зрелые и значительные прозаические произведения, в том числе сборник исторических повестей и рассказов «Шведские судьбы и приключения» («Svenska öden och äventyr», 1882–1883), сборник острополемических новелл «Браки» («Giftas», 1884–1885), автобиографический цикл «Сын служанки» («Tjänstekvinnans son», 1886–1888) и примыкающий к нему психологический роман «Слово безумца в свою защиту» («Le plaidoyer d'un fou», 1887), роман «Жители острова Хемсё» («Hemsöborna», 1887), а также культурно-исторические и публицистические работы. Драмы конца 1880-х – начала 1890-х («Отец», «Fadren», 1887; «Фрёкен Жюли», «Fröken Julie», которой предпослано программное предисловие о натуралистической драме, 1888; одноактные пьесы) явились, наряду с пьесами Г.Гауптмана, крупнейшим вкладом в драматургию и театр европейского натурализма. Но уже в них появляются отдельные элементы, выходящие за рамки натуралистической поэтики и предвещающие будущую «визионерскую» драматургию С.: внимание к сфере подсознания, «блуждающий», непоследовательный диалог, ассоциативные связи взамен логических, «говорящие», суггестивные детали и т.п.

Пережитый С. в середине 1890-х глубокий психический, духовный и творческий

кризис – так называемый «кризис инферно», запечатленный в исповедальном автобиографическом романе «Inferno» («Ад», 1897), – привел к коренному мировоззренческому перелому, отказу от материализма и атеизма, религиозному обращению; задачей писателя стало постижение скрытого за материальной оболочкой мира «сверхреальной» истины бытия и сокровенной сущности человеческого «я». В наиболее выразительной и завершенной форме эти поиски воплотились в драматических произведениях, созданных в конце 1890-х и в 1900-е. Для воссоздания новой, «визионерской» реальности С. отказался от традиционных драматургических и театральных канонов. Отчасти сближаясь с символистским театром, он пошел значительно дальше по пути резкого усиления субъективного элемента, изображения сферы бессознательного, «души» вместо традиционно понимаемого «характера». Это обусловило радикальный пересмотр структуры драматического произведения – композиции, диалога, сценографии. В драматической трилогии «На пути в Дамаск» («Till Damaskus», 1898–1904) объектом изображения становится внутренний мир и душевная эволюция героя, наделенного автобиографическими чертами, и его нравственно-религиозное перерождение. Герой полностью доминирует в произведении, заполняя все драматургическое пространство. Другие персонажи в большинстве своем предстают объективированными проекциями («излучениями») его сознания и подсознания, символами его комплексов вины и страха. Драма приобрела ярко выраженный лирический характер. Конфликт, перенесенный в сознание героя, оборачивается поединком с самим собой, герой выявляет свои отношения с миром и «Невидимым» (Богом). Действие драмы образует круговой путь героя, обозначаемый рядом остановок («станций»), что символизирует этапы его душевной эволюции. Последовательное движение сюжета заменяется внешне разрозненными, фрагментарными эпизодами.

В драме «Игра снов» («Ett drömspel», 1901) С. отбросил все формальные преграды на пути к главной художественной задаче – раскрытию двойственности бытия, проникновению за его материальную оболочку в метафизическую сущность. «Сверхреальность» предстает мистически окрашенной «игрой снов», где «все возможно и вероятно [...] Времени и пространства не существует [...], смесь воспоминаний, переживаний, свободной фантазии, вздора и импровизаций» (предуведомление к драме). Атмосфера полуреальности создается посредством «дематериализации» сценического пространства, в котором реальное и сверхъестественное, прошлое, настоящее и будущее сосуществуют рядом, действительность, сон и поэзия сливаются. Персонажи утрачивают свою идентичность – «расщепляются, раздваиваются, испаряются, уплотняются, растекаются, собираются воедино» (там же). В «Игре снов» С. развил дальше принципы свободной, фрагментарной композиции, прибег к «превращениям» декораций и статистов при поднятом занавесе. Многозначная символика подчеркивает основные мотивы драмы: мир как иллюзия, тягостный, мучительный сон, сплетение вины и страданий, в духе шопенгауэровского пессимизма; буддистская тяга к инобытию, смерти как избавлению и покою; настойчивый лейтмотив сострадания к людям: «Жалко людей».

Те же мотивы получили развитие в камерной «Сонате призраков» («Spöksonaten», 1907) – «сказочной или фантастической пьесе», но «разыгрываемой в современной действительности». Обнажение неприглядной изнанки жизни респектабельного столичного дома достигается гиперболизированным изображением его обитателей как гротескных призраков. Разоблачение поднимается над бытовым и социальным на экзистенциальный уровень. Человеческое бытие оборачивается иллюзией и фальшью. Изображение приобретает очертания некоей высшей действительности, где вещи предстают в своем истинном свете.

Эти пьесы С. стали началом драматургии нового типа. По сравнению с традиционной «драмой иллюзии» она структурируется иными драматургическими элемента-

ми: «дематериализацией» сценического пространства, фрагментарной, часто круговой («зеркальной») композицией, «неправильным», алогичным диалогом, утрачивающим коммуникативную функцию, и обусловленным всем этим особым сценическим ритмом и напряжением. Сохраняя связь с символистским театром, стриндберговские драмы предвосхищают наиболее существенные черты будущей экспрессионистской драматургии. Пьеса «На пути в Дамаск» послужила образцом для разработки таких важнейших форм экспрессионистской драмы, как «драма пути»* и «я-драма»*. Впервые экспрессионистские потенции поздних драм С. удалось воплотить на сцене немецкому режиссеру М.Рейнхардту накануне и в годы I мировой войны (1913–1916). Отталкиваясь от «Игры снов», И.Голль* в статье «Сверхдрама» («Überdrama», 1920) обосновал свое понимание категории «сверхреальности» и, ссылаясь на «Сонату призраков», призывал изображать людей и предметы «во всей их наготе и – для достижения большего эффекта – всегда гиперболизированно».

Творчество С. 1900-х, художественно необычайно многообразное, включает и произведения относительно традиционные, в том числе социальные и психологические романы («Одинокий», «Ensam», 1903; «Черные знамена», «Svarta fanor», 1905), пьесы на современные, исторические сюжеты («Густав Васа», «Gustav Vasa», 1899; «Кристина», «Kristina», 1904, и др.), сказочные пьесы. Но и в драмах внешне «натуралистических» («Пляска смерти», «Dödsdansen», 1900; «Пеликан», «Pelikanen», 1907 и др.) и отчасти в исторических («Эрик XIV», «Erik XIV», 1899; «Карл XII», «Carl XII», 1901) отдельные «суггестивные» детали создают атмосферу острого психологического напряжения, тревоги, страха, придавая целому экспрессионистские обертоны.

Соч.: Samlade skrifter. D. 1–55. Stockholm, 1912–1920; Samlade verk. D. 1–55. Stockholm, 1981–; Полное собрание сочинений. Т. 1–12. М., 1908–1911; Полное собрание сочинений. Т. 1–15. М., 1908–1912; Слово безумца в свою защиту; Одинокий: Романы; Пьесы. М., 1997; Пьесы. М., 2002; Жестокий театр. М., 2005.

Лит.: Lamm M. Strindbergs dramer. D. 1–2. Stockholm, 1924–1926; Dahlström C. Strindberg's Dramatic Expressionism. Ann Arbor, 1930; Berendsohn W.A. August Strindberg. Ein geborener Dramatiker. München, 1956; Müssener H. August Strindberg. «Ein Traumspiel»: Struktur- und Stilstudien. Meisenheim a. Glan, 1965; Pilick E. Strindbergs Kammerspiele. Köln, 1969; Kvam K. Max Reinhardt og Strindbergs visionære dramatik. København, 1974; Ollén G. Strindbergs dramatik. Stockholm, 1982; Tørnqvist E. Strindbergian Drama. Stockholm, 1982; Brandell G. August Strindberg – ett författarliv. D. 1–4. Stockholm, 1983–1989; Szewczyk G. Strindberg jako prekursor expresjonizmu w dramacie. Katowice, 1984; Evelein J.F. August Strindberg und das expressionistische Stationendrama. Eine Formstudie. New York, etc., 1996. Адмони В. Стриндберг // История западноевропейского театра. Т. 5. М., 1970; Мартынова О. Август Стриндберг и драма немецкого экспрессионизма (Дисс.). М., 1995; Мацевич А. Август Стриндберг. Жизнь и творчество (1849–1912). М., 2003.

А.Мацевич

СТРУГ, АНДЖЕЙ (Strug, Andrzej, псевдоним; настоящее имя Тадеуш Галэцкий, Tadeusz Gałecki, 28.11.1871, Люблин – 09.12. 1937, Варшава) – польский прозаик, публицист. Сын обедневшего шляхтича, ставшего лавочником. Окончил русскую гимназию в Люблине, учился в сельскохозяйственно-лесном институте в Пулавах. В 1895 арестован за участие в нелегальной патриотической агитации, провел семнадцать месяцев в тюрьме. В 1897–1900 – в ссылке в Архангельске; тогда же начал писать. В 1901, по возвращении в Польшу, вступил в Польскую социалистическую партию (ППС), занимался партийно-пропагандистской работой. В 1901–1904 изучал философию в Ягеллонском университете, выступал в печати как литературный критик. В статьях о Жеромском, Выспянском, Беренте, Оркане заявил о себе как противник резонерства, сторонник нетенденциозной художественности; этим принципам, при всей своей идейной определенности, следовал и в собственном творчестве.

В 1905–1907 С. – в числе ведущих деятелей левого крыла ППС, организатор крестьянских стачек, редактор «Газеты людовой» («Gazeta ludowa», «Народная газета»); публиковал рассказы в краковских и вилен-

ских социалистических журналах. В 1907 арестован и выслан за границу. В 1907–1914 жил в Париже. В 1907 посвящен в масоны. В 1908 сблизился с националистической «революционной фракцией» ППС, вступил в боевую организацию «Стрелецкий Союз». В трехтомном цикле рассказов «Люди подполья» («Ludzie podziemni», «Записки старика-сочувствующего», «Ze wspomnień starego sympatyka», «Суровая служба», «W twardej służbie», 1908–1909), повестях «Завтра...» («Jutro...», 1908), «Портрет» («Portret», 1912) показана революция «изнутри»: героика борьбы и жертвенности, моральные драмы в среде радикалов, опасность доктринерского фанатизма и подмены целей. «Люди дела» выведены в ситуациях кризиса, срыва, изоляции: накануне провала, при расправе с провокаторами, в кольце облавы, в тюремной камере, на каторге, в ожидании казни. Трагизм поражения революции и необратимость исторического процесса аллегорически воплощены в повести «История одной бомбы» («Dzieje jednego pocisku», 1910): «адская машина» переходит из рук в руки, к людям все более корыстным и далеким от идеалов справедливости, и, в конце концов, исчезает, так и не взорвавшись. Сходная проблематика ретроспективно рассмотрена в книге исторических рассказов «Отцы наши» («Ojcowie nasi», 1911), где акцент сделан на социальных причинах неудачи национально-освободительных восстаний. Выходом из тематического круга тираноборчества стал гротескно-сатирический роман «Закопаноптикон» («Zakopanoptikon», 1913) о нравах младопольской богемы с ее болезненным эстетством и мещанским конформизмом.

В 1914–1918 С. – офицер легионов Пилсудского, политический референт главного командования Польской военной организации (ПОВ), редактор бюллетеня «Жонд и войско» («Rząd i wojsko», «Правительство и армия»), эмиссар по связям с Антантой в Москве и Киеве. В 1918 – вице-министр пропаганды в первом («люблинском») правительстве независимой Польши. В 1920 – основатель Великой польской национальной ложи, в 1920–1929 – командор высшего совета польского масонства, в 1922–1925 – великий магистр. В повести «Химера» («Chimera», 1918) С. сосредоточен на проблеме обретения национальной независимости и связанных с нею разочарований. В серии социально-политических хроник: «Награда за верную службу» («Odznaka za wierną służbę», 1921), «Могила неизвестного солдата» («Grób nieznanego żołnierza», 1922), «Поколение Марека Свиды» («Pokolenie Marka Świdy», 1923), направленной против иллюзий общественного солидаризма, на примере судеб молодых героев, бывших фронтовиков, раскрыта драма несбывшихся надежд.

После «майского переворота» 1926 С. порвал с партией Пилсудского, вошел в руководство оппозиционной ППС. «Великий день» («Wielki dzień», 1926) – сатирико-фантастический роман о фашистском путче, увенчавшем закулисные интриги аферистов, сцепившихся в борьбе за власть. Тема разрушительной энергии и растлевающей магии богатства, поднятая еще в «романе из чужой жизни» «Деньги» («Pieniądz», 1914) и развитая в повести «Остров забвения» («Wyspa zapomnienia», 1921), подхвачена повестью «Карьера кассира Спеванкевича» («Fortuna kasjera Śpiewankiewicza», 1928), где речь идет об искушении, которому поддался маленький человек, укравший, а затем вернувший в банк миллион. Сборник новелл «Ключ от бездны» («Klucz od otchłani», 1929) тематически знаменует переход С. к антимилитаристской эпопее.

В романной трилогии «Желтый крест» («Żółty krzyż»: «Тайна Рейна», «Tajemnica Renа», «Боги Германии», «Bogowie Niemiec», «Последний фильм Эвы Эвард», «Ostatni film Ewy Eward», 1932–1933) философское повествование развернуто на основе динамичного детективно-приключенческого сюжета. Живописуя атмосферу апокалиптического ужаса, бессилия перед автоматизмом уничтожения, С. ставит вопрос о нравственной ответственности ученых в условиях технической цивилизации. Манипулируя массовой информацией, профессионалы раскручивают маховик войны, создают непреодолимую инерцию заведенного меха-

низма гибели, выросшего, стараниями людей, в космическую силу. Описывая события I мировой войны во Франции и Германии, С. предостерегает перед новой грозящей катастрофой. В последних, неоконченных романах он вновь разрабатывает тему деградации идей и деструктивности буржуазного строя.

В 1928–1930 С. – сенатор от ППС – остро критиковал санационный режим. Член ЦК МОПР, в 1933 он не принял звания члена Польской академии литературы. Его повесть «В Ненадыбах жизнь – что надо» («W Nienadybach byczo jest», 1934–1935) – гротескный памфлет на коррумпированную власть бывших социалистов. В 1935 С. возглавил Лигу защиты прав человека и гражданина. Его роман «Миллиарды» («Miliardy», 1937) – социальная фантазия, в которой враждебная человеку мощь капитала символически разрушена: океанский лайнер с финансовой элитой взорван «Немым» – террористом, воплотившим гнев обездоленных.

С. – писатель радикального нравственного протеста. В его произведения вплетен обширный лирико-патетический комментарий, однако они насыщены деформирующей иронической стилизацией, их драматически-интенсивному повествованию присущ своеобразный онирический экспрессионизм. В агрессивных, причудливо взаимоперетекающих образах, в порывистом, многоголосом внутреннем монологе схвачены необычные, подчас патологические душевные состояния, психическое напряжение на грани безумия, запечатлены помрачения, галлюцинации и светлые грезы героев, обуянных исступленной жаждой иной жизни. Похороны С. – независимого демократа, пацифиста, интернационалиста, имевшего высочайший нравственный авторитет в польском обществе, вылились в патриотическую манифестацию.

Соч.: Pisma. T. 1–20. W., 1930–1931; W Nienadybach byczo jest. W., 1968; Zakopanoptikon. K., 1989; Деньги. М., 1923; Из воспоминаний старика сочувствующего. М., 1925; История одной бомбы. М., 1924; Люди подполья. М., 1924; Поколение Марка Свиды. М., 1926; Новеллы и повести. Л., 1971.

Лит.: Leo A. A.Strug. W., 1911; Czermińska H., Koźlińska Z. Bibliografia prac A.Struga i o A.Strugu. W., 1938; Bleszczyński K. A.Struga postawa duchowa. W., 1938; Sandler S. A.Strug wśród ludzi podziemnych. W., 1959; Ruszczyc M. A.Strug. W., 1962; Wspomnienia o A.Strugu. W., 1965; Proza A.Struga / Red. T.Bujnicki. W., 1981; Pieczka B. Proza narracyjna A.Struga. Wrocław, 1987; Michalski H. A.Strug. W., 1988; Kryński S. Wizja rewolucji we wczesnej prozie A.Struga. Rzeszów, 1989.

А.Базилевский

СТУР, ЯН (Stur, Jan, псевдоним, настоящее имя – Херш Фейнгольд, Hersz Feingold, 15.06.1895, Львов, Австро-Венгрия – 15.06.1923, Закопане, Польша) – польский поэт, литературный критик, публицист. Из семьи чиновника. В 1914 окончил классическую гимназию во Львове. Дебютировал стихами в 1919. Духовный вождь и теоретик польского экспрессионизма, член-основатель журнала «Здруй»*. В 1920 жил в имении Е.Гулевича «Костянки» – «штаб-квартире» польского экспрессионистского движения. Автор религиозно-метафорических стихотворений (книги «Anima nostra», 1920, «Триумфы», «Triumfy», 1920), поэм «Человек-странник» («Człek wędrowny», 1921), «Из книг истины» («Z ksiąg prawdy», 1921), «Радостная трагедия человека-странника» («Człeka wędrownego tragedia radosna», 1924), эссе о творчестве Т.Мицинского* (1919) и о современной поэзии («На изломе», «Na przełomie», 1921). Переводил поэзию Р.Тагора. Умер от туберкулеза. Глашатай отвлеченного от социальных задач «чистого экспрессионизма» с нравственно-утопическим оттенком; видя в экспрессионизме «продолжение романтизма», считал его универсальным компонентом мировой литературы после I мировой войны, единственным, что имеет в искусстве «право на существование» («На изломе»). Полагал, что экспрессионизм, передающий субъективность в произвольной форме, выражает хаос непостижимого мира, являя собой живой «натурализм души» («Экспрессионизм», «Ekspresjonizm», 1919). С. пытался выявить доминанты нового художественного сознания, анализируя творчество различных направлений (интересна его уважительная поле-

мика с С.И.Виткевичем*). Понимал экспрессионизм как радикальное «метафизическое течение», видя в «речи души», стремящейся к добру и красоте, путь к формированию будущего, альтернативный бесплодным социальным революциям («Чего мы хотим?», «Czego chcemy?» 1920).

Лит.: Tragicy doby bez kształtu. Warszawa, 1933.

А.Базилевский

«СУДНЫЙ ДЕНЬ» («Der Jüngste Tag», 1913–1921) – книжная серия, выходившая в свет в издательстве «Курт–Вольф–Ферлаг»* («Kurt Wolff Verlag», «KWV»). В отсутствии К.Вольфа с августа 1914 до сентября 1916 издательством руководил «гений книжной коммерции» Г.Г.Майер. В 86-ти номерах «Судного дня» К.Вольфу и его сотрудникам удалось представить наиболее полный обзор новой литературы. Серия стала форумом для всех значительных немецких авторов, причисляемых к экспрессионизму, хотя не исчерпывается ими. Ее издание свидетельствовало о формировании новой ситуации в издательском деле: замысел серийной публикации карманных книг начинающих немецких и зарубежных авторов неожиданно быстро поставил «С.д.» вне конкуренции, несмотря на существующие давние традиции серийных публикаций в «Реклам Универсал-Библиотек» («Reclam Universal-Bibliothek») и в издательстве «Инзель» («Insel-Verlag»). «КВФ» перенял у них высокий уровень полиграфии и неповторимость в оформлении каждого номера. Широкая реклама, гибкая издательская и ценовая политика сделали серию с самого начала коммерчески успешной: низкая стандартная цена (до одной марки) при абонировании становилась еще более доступной. В отдельных случаях цена была выше обычной, однако дальновидный издатель шел на риск ради будущего; например, изящно изданная тиражом в 800 экземпляров первая книга Ф.Кафки* «Кочегар. Фрагмент» («Der Heizer. Fragment», 1913), стоившая 4,5 марки, к 1915 все еще не была распродана, а вскоре стала библиографической редкостью. В среднем верхняя граница тиража одного номера «С.д.» достигала десяти тысяч экземпляров (некоторые наиболее популярные номера переиздавались до 1923). Молодые авторы, которые в других издательствах часто довольствовались тиражом в несколько сотен экземпляров, получали от «КВФ» вместе с именем и солидную финансовую поддержку. До № 35 (1916) индивидуальность каждого автора и номера подчеркивалась и полиграфически: использовались различные виды бумаги, шрифта, художественного оформления и переплета, позднее в связи с финансовыми затруднениями и инфляцией происходит внешняя унификация серии (кроме шрифта). До 1918 титульный лист неизменно украшает фирменный знак издательства, выполненный В.Тиманом, – виньетка с изображением римской волчицы с Ромулом и Ремом, под ними инициалы «KWV», заключенные в круг (после 1918 знак иногда отсутствует).

К.Вольф предоставил в «С.д.» свободу поэтическому высказыванию. По его словам, «серия не связана никакими объединениями, дружбами или враждой, не ограничена ни городом, ни страной. “Судный день” попытается [...] из мощи времени сегодняшнего собрать все необходимое, что сделает его существование вечным». В ней печатались авторы из круга журналов разных ориентаций: Бенн*, Бласс*, Брод*, Эренштейн*, Голль*, Хардекопф*, Юнг, Кноблаух, Кокошка*, Леонгард*, Лоц*, Фридлендер [Минона], Рубинер*, Шикеле*, Бехер*, Бляй, Больдт*, Эдшмид*, Флеш, Оттен, Пик*, Симсен, Штадлер*, Штернгейм*, Верфель*, Вольфенштейн*. Многие из них были авторами радикальных мюнхенских журналов «Революцион»* и «Ди нойе кунст» («Die neue Kunst», «Новое искусство»), печатались в очень избирательных «Аргонавтах»*, «Гиперионе», «Бреннере»* и «Сатурне». Ф.Верфель, которого Курт Вольф одним из первых пригласил работать в издательстве, привлек к «С.д.» пражцев: Кафку, Брода, Урцидиля, Ф.Яновица*, О.Баума*. «С.д.» представил чешскую литературу (Чапека и Бржезину), венцев Эренштейна, Фиртеля, Кокошку; в журнале «Бреннер» К.Вольф открыл Тракля*.

Многие авторы «С.д.» печатались и в журнале «Ди вайсен блеттер»*. В соответствии с небольшим объемом каждого номера, проза и драма традиционно представлены в серии произведениями малой формы: рассказом, повестью, одним актом пьесы или диалогом, однако среди всех литературных жанров доминирует поэзия, которая преобладала в период раннего экспрессионизма. Библиографический каталог номеров «С.д.» отражает новаторство, широту литературных интересов, внутреннюю динамику и высокий уровень этого масштабного издания.

Лит.: Dietz L. Kurt Wolffs Bücherei «Der Jüngste Tag». Seine Geschichte und Bibliographie // Philobiblon. Eine Vierteljahrschrift für Buch- und Graphik-Sammler. Jg.VII. I. März 1963; Der Jüngste Tag: Die Bücherei der Epoche. In 2 Bd. / Hg. H.Schöffler. Frankfurt a. M., 1970.

Н.Пестова

«СУМЕРКИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА» («Menschheitsdämmerung») – одна из важнейших поэтических антологий немецких и австрийских экспрессионистов, выдержавшая до 1922 четыре издания (с изменениями и дополнениями) общим тиражом 20000 экз. Составитель антологии, издатель и критик К.Пинтус* дал ей подзаголовок «Симфония новейшей поэзии» («Symphonie jüngster Dichtung»), который носит концептуальный характер, подробно разъясняемый в предисловии. По замыслу Пинтуса, каждый из 23 поэтов, включенных в антологию, имеет свой неповторимый голос и функцию (как каждый инструмент в симфоническом оркестре) и, хотя стихотворения в сборнике располагаются последовательно, «их нужно не разделять, а услышать вместе, одновременно, симультанно. Важно услышать созвучие поэтических голосов – для этого необходим симфонический слух. Тогда вы почувствуете музыку нашего времени, гремящие в унисон сердца и умы». Концепция составителя отражала одну из главных характеристик экспрессионистского движения – его антирационализм и апелляцию к глубинам коллективного бессознательного: «Мы стремились расслышать мотивы и темы самой дикой и самой необузданной эпохи мировой истории».

Пинтус не стремился к полноте охвата всех представителей поколения 1910-х, отдавая предпочтение поэтам «самым самостоятельным и наиболее характерным, чтобы в книге могло возникнуть то разнообразие мотивов и форм, из которого – как луч из прожектора – струится духовная симфония разорванной общности нашего времени [...] Общий для всех радикализм вынуждает поэтов вступить в борьбу с человечеством идущей к концу эпохи и страстно пестовать новое, лучшее человечество». Название «С.ч.», по Пинтусу, скрывает двойственный смысл: это и «закатные сумерки», пророчество грядущих «ночных» катастроф, но это и визионерская надежда на «предрассветные сумерки» перед «новым днем». Размышления Пинтуса о характере переживаемой эпохи и о попытках искусства выразить и преобразить ее помогают понять идеалистические и утопические предпосылки течения; экспрессионисты, считает Пинтус, бунтовали «не из охоты к восстанию или бунту, но для того, чтобы в мятежном порыве совершенно уничтожить уничтожающее и уничтоженное, – и тем самым расчистить почву для целительного развития». Как и футуристы (хотя существенно по-иному), многие экспрессионисты считали разрушение традиционного и унаследованного необходимой предпосылкой для созидания нового и лучшего.

Антология состоит из четырех частей: «Падение и крик» («Sturz und Schrei»), «Пробуждение сердца» («Erweckung des Herzens»), «Призыв и возмущение» («Aufruf und Empörung»), «Полюби человека» («Liebe den Henschen»); стихотворения каждого поэта представлены не единым блоком, а разбросаны по частям, внутри частей, чем еще раз подчеркивается общечеловеческий характер экспрессионизма: «не личные обстоятельства и чувства, а человечество – вот подлинная бесконечная тема». В то же время Пинтус стремился отобрать наиболее репрезентативные стихотворения каждого из поэтов. Для этого он снабдил антологию обширным библиографическим разделом, куда включил фрагменты автобиографий авторов (этот раздел значительно расширен в переиздании 1959), и кроме постраничного содержания

сделал еще и сводное оглавление стихотворений, сгруппированных в алфавитном порядке входящих в антологию авторов, что позволяет легко найти все стихотворения того или иного поэта.

В «С.ч.» опубликованы следующие немецкие и австрийские поэты-экспрессионисты: Й.Р.Бехер*, Г.Бенн*, Т.Дойблер*, А.Эренштейн*, И.Голль*, В.Газенклевер*, Г.Гейм*, К.Хайнике*, Я. ван Ходдис*, В.Клемм*, Э.Ласкер-Шюлер*, Р.Леонгард*, А.Лихтенштейн*, Э.В.Лоц*, К.Оттен*, Л.Рубинер*, Р.Шикеле*, Э.Штадлер*, А.Штрамм*, Г.Тракль*, Ф.Верфель*, А.Вольфенштейн*, П.Цех*. В послесловии к четвертому изданию антологии в апреле 1922 Пинтус характеризует «С.ч.» как «не только цельный, но и завершенный, заключительный документ этой эпохи»: «Пламя этого поколения вспыхнуло в мятеже против разлагающейся действительности и на несколько мгновений осветило будущее, но оно не увлекло человечество ни на великое деяние, ни на великое чувство», сама же антология должна стать «свидетельством глубочайшего страдания и высочайшего счастья поколения, которое фанатически верило и хотело, чтобы другие поверили в то, что на развалинах общими усилиями тут же зацветут райские кущи».

Очевидна определенная субъективность Пинтуса в подборе авторов и расстановке акцентов. Он отдает предпочтение поздним экспрессионистам-«активистам»* (Р.Леонгард и К.Хайнике), более значительные авторы нередко представлены меньшим количеством стихотворений (И.Голль) или вовсе не представлены (П.Больдт*, Э.Бласс*, Ф.Хардекопф*), нет и молодых дадаистов, активно выступавших с 1916 (Г.Арп, Р.Гюльзенбек, Г.Балль* и др.), а также молодых последователей А.Штрамма, публиковавшихся в журнале «Штурм»*. К.Пинтус стремился представить экспрессионизм в «чистом» виде – как спонтанное выражение бунта и духовного смятения молодого поколения поэтов в период эпохальных общественных потрясений.

Соч.: Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung / Hg. Kurt Pinthus. Berlin, 1920; Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus / Hg. K.Pinthus. Leipzig, 1986; Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada. Einleitung von Gottfried Benn. München, 1962; Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990.

Лит.: Gedichte der «Menschheitsdämmerung». Interpretationen expressionistischer Lyrik. Mit einer Einleitung von Kurt Pinthus / Hg. Horst Denkler. München, 1971; Allen Roy F. German Expressionist Poetry. Boston, 1979; Hucke K.-H. Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik. Tübingen, 1980; Korte H. Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas. Bonn, 1981; Пестова Н. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Екатеринбург, 1999.

А.Гугнин

СУТИН, ХАИМ (Soutine, Chaim, 1893, Смиловичи, близ Минска – 09.05.1943, Париж) – французский живописец, выходец из России. Родился в семье каменотеса, в 1912 переехал в Париж. Учился живописи в парижской Школе изящных искусств у Кормона до начала I мировой войны. С 1913 был дружен с А.Модильяни, первым оценившим талант Сутина, когда оба они жили и работали в «Улье» (интернациональной колонии художников в Париже). С 1916 находился в постоянном контакте с меценатом и торговцем картинами Л.Зборовским в Париже. В 1918–1925 работал преимущественно на юге Франции (в Вансе, Кане и Серэ); в 1922 американский коллекционер А.К.Барнс приобрел у Л.Зборовского сто полотен С. и увез их в США (Мэрион, штат Пенсильвания). С 1925 и до начала II мировой войны С. продолжал работать в Париже и на юге Франции. Трагическое искусство Сутина во многом определялось обстоятельствами личной жизни художника. Спасаясь от нищеты, он юношей переехал из глухой литовской провинции во Францию, однако здесь его третировали как еврея и выходца из России, а в годы коллаборационистского режима Петена (1940–1944) даже преследовали. Хронически неблагополучным оставалось и материальное положение художника, несмотря на поддержку меценатов. Время 1920-х – середины 1930-х оказалось для него наиболее плодотворным,

на это же время приходятся основные прижизненные выставки С. в Европе и США: в Париже (1927 и 1937), Чикаго (1935) и Лондоне (1937).

Ранний С. писал в основном натюрморты, отмеченные влиянием П.Сезанна («Натюрморт с супницей», «Nature morte aux harengs», 1916). В период 1918–1925 С. открыл для себя содержательные возможности пейзажной и портретной живописи, а также натюрмортов с дичью – самого трагедийного жанра в его творческом наследии.

Творческий метод С. чрезвычайно индивидуален, хотя истоки его живописи кажутся очевидными. В ранних работах просматривается влияние не только Сезанна, но и Ж.Б.Шардена; сам художник не раз с восторгом отзывался о полотнах Рембрандта, Курбе и своего старшего современника, француза Ж.Руо*. Однако речь может идти разве что о сходстве реакции художников разных столетий на атмосферу своего времени. Каждому из них мог бы принадлежать известный афоризм Шардена: «Кто сказал, что пишут красками? Пользуются красками, а пишут чувством».

С позиций чисто экспрессионистской живописной техники почерк С. внешне напоминает манеру его современника – немецкого живописца Л.Майднера*, особенно по сходной деформации лиц портретируемых моделей. И у того, и у другого деформация – не просто стилевой прием, но, скорее, свидетельство напряженного планетарного ритма, ритма действительности, проступающего на лице человека, как во всякой живой природной форме. Моделями С. были в основном представители городских низов, поэтому данный прием обретал и прозаический смысл – социально-психологической «деформации» человеческого общества, ощущаемой в типично экспрессионистском контексте толкования («Сумасшедшая», «La folle», 1921/22; «Кондитер», «Le pâtissier», 1922/23; «Грум», «Le groom», ок. 1925 и др.). В многочисленных пейзажах С. сходная деформация понимается универсальней и шире, природа здесь – не просто освоенный человеком типичный сельский ландшафт или панорама города, но динамичнейшее «предместье» самой Вселенной («Предгрозовой пейзаж», «Paysage Tourment», 1919; «Пейзаж в Серэ. Радуга», «Paysage de Céret», 1921).

Сильной стороной С. как экспрессиониста оставалась цветовая экспрессия, особенно когда он пользовался красным и белым цветом. Страсть к этим тонам объясняет частый возврат к одним и тем же моделям – мальчикам-хористам в бело-красной униформе, поварам и кондитерам в белых фартуках и колпаках, лакеям в красных ливреях и т.д. Любое пятно под кистью С. превращалось в сгусток цветовой энергии и в материализацию понятий «звука», «вибрации» или «фактуры». С. достигал этого с помощью тончайших цветовых нюансировок, не злоупотребляя пастозным наложением красок и сохраняя незыблемой предметную основу изображения.

Такая манера особенно сильно воздействовала на зрителя в жанре собственно «мертвой натуры», когда изображение туши быка или битой дичи – традиционных символов изобилия природы – перерастало в тему обреченности «малых сих» в век мегаполисов и технического прогресса («Мертвая птица», «Volaille morte», 1924; «Бычья туша», «Le bœuf écorné», 1925; «Заяц над котлом», «Le lièvre pendu», ок. 1925–1926). Серия этих натюрмортов в 1920-е воспринималась как параллель к серии обездоленных бродяг и проституток Парижа, но более жесткой в подтексте, четко определяющей отношение С. к действительности.

Силу действенности искусства С. не могла не признать враждебно настроенная к нему критика, пытавшаяся еще в 1918 обвинять его в плагиате живописной манеры позднего Рембрандта. Умирающий Модильяни сказал о нем Л.Зборовскому: «Не беспокойтесь, в Сутине я оставляю вам гения».

Год начала II мировой войны был годом долгожданного признания С. не только во Франции (вторая выставка в США, Нью-Йорк, в 1939). Но очень скоро он оказался в положении беженца, преследуемого французскими властями и вынужденного скрываться в глухой провинции (Шампини).

7 мая 1943 тяжело больного художника нелегально перевезли в Париж, где он умер спустя два дня.

Произв.: «Русская», «La Russe», около 1916; «Натюрморт с фазаном», «Nature morte au faisan», ок. 1919; «Подручный мясника», «Le garçon boucher», 1919–1920; «Холм в Серэ», «La colline de Céret», 1921; «Упавшее дерево», «L'arbre tombée», 1922/23; «Портрет живописца Эмиля Лежёна», «Portrait d'homme» («Emile Lejeune», ок. 1922–1923); «Девушка в розовом», «La petite fille en rose», ок. 1924; «Слуга», «Portrait du garçon», 1928; «Портрет Мадлен Кастен» («Portrait de Madeleine Castaing», ок. 1929).

Лит.: Castaing M., Leymarie J. Soutine. Paris, 1963; Werner A. Chaim Soutine. Paris; New York, 1977; Cogniat R. Soutine. Paris, 1979.

Ю.Маркин

СЮРРЕАЛИЗМ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Исторически – две формации авангарда, между которыми существовала обширная зона перехода. Хронологически преемственны: время расцвета (и упадка) экспрессионизма – первая, сюрреализма – вторая четверть XX в. Сыграли в искусстве роль обновляющих течений, идущих во многом от древнего истока: мифа, фольклорной фантастики, мистической традиции «тайного знания». Развивались как в кругу деклараций и манифестов, так и вне его: многие стороны свойственного им подхода к миру реализованы в творчестве художников, не только не принадлежавших к этим течениям, но и оппонировавших им (Б.Брехт*, С.И.Виткевич*, Б.Линке*). Некоторые художники и писатели участвовали и в экспрессионистском, и в сюрреалистическом движении (М.Эрнст, П.Клее*, И.Голль* и др.). Соотношение и активность элементов сюрреализма и экспрессионизма, проникших в отдаленные художественные модели, производны от особенностей национальных культур; в консервативных контекстах заметней присутствие экспрессионизма, в более динамичной среде на первом плане – сюрреалистическая составляющая.

Оба направления – подсистемы одной, деформирующей эстетической парадигмы. Близки друг другу духовным радикализмом, «варварским» самосознанием, парадоксальным сочетанием мистической рефлексии и бунтарского активизма*, креативным воображением. Экспрессионистическим и сюрреалистическим произведениям свойственны универсальный символизм, открытость и дерзость форм. Внутренняя динамика обоих течений связана с нарастанием деформации как средства прорыва к «цельному человеку» в единстве сознательного и бессознательного. И тут и там сочетаются – в разных пропорциях – рациональность и интуитивизм, интравертность и устремленность вовне, деструктивность и созидательность. И тут и там образная основа – не сравнение, не метафорический перенос (хотя и они присутствуют), а синекдоха и оксюморон.

Доминантой поэтики экспрессионизма и сюрреализма является гротеск, который в мерцании содержательных планов соединяет «фантастику» и «реальность», тем самым давая субъекту возможность пересотворить мир заново, воссоздать в образах аналог потаенной действительности, где сняты пространственные, временные, знаковые антиномии. Возникает визионерская «трансреальность»: сакральный аспект бытия становится зримым, непосредственно переживаемым опытом. В экспрессионизме интенсификация смысла достигается прежде всего за счет нагнетающего аффекты вычленения и столкновения крайностей, поэтики активной концентрации. Здесь преобладает деформация контраста, сдвига, диспропорции, служащая различению мнимого и абсолютного.

Сюрреализму, с его поэтикой медитативного созерцания, фиксирующей спонтанную реакцию на карнавальную пестроту двуединого мира, свойственна прежде всего деформация соположения и отождествления предметных форм. Сюрреалистический «дурманящий образ» совмещением сна и яви напоминает о смысле «автоматически» угадываемой, необходимой «объективной случайности»: снятии дуализма материального и духовного.

Экспрессионизм и сюрреализм противостоят друг другу как две фазы единого процесса. Экстатической резкости и наивной серьезности, патетическому утопизму экс-

прессионизма пришли на смену онирическая плавность, нейтрализующая ирония сюрреализма. Апеллируя более к инстинкту игры и чувству юмора, нежели к ощущению метафизического ужаса и предчувствию вселенской катастрофы, сюрреализм словно являл собой экспрессионизм, обогащенный футуризмом и дадаизмом. Типологически сюрреализм – это ассоциативный, смеховой, пародирующий экспрессионизм.

Лит.: Alquie F. Philosophie du surréalisme. Paris, 1944; Nadeau M. Histoire du surréalisme. Paris, 1944; Pierre J. Le surréalisme. Paris, 1973; Biro A., Passeron R. Dictionaire general du surréalisme et de ses environs. Geneve, 1982; Janicka K. Surrealism. Warszawa, 1985; Steinwachs G. Mythologie des Surrealismus. Basel; Frankfurt-a-M., 1985; Światopogląd surrealizmu. Warszawa, 1985; Durozoi G. Histoire du movement surréaliste. Paris, 1997; Андреев Л.Г. Сюрреализм. М., 1973; Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. М., 1986; Антология сюрреализма / Сост. Е.Гальцова. М., 1996; Вирмо А.О. Мэтры сюрреализма. СПб., 1996; Куликова С. Сюрреализм в искусстве. М., 1997; Лесли Р. Сюрреализм: Мечта о революции. Мн., 1997; Энциклопедический словарь сюрреализма. М., 2007.

А.Базилевский

Т

ТАМКО-ШИРАТО, КАРОЙ (Tamkó-Sirató, Károly, 26.01.1905, с. Пустафельдвар – 01.01.1980, Будапешт) – венгерский поэт, переводчик. Сын сельского врача. Получил гимназическое и высшее юридическое образование, работал библиотекарем; в 1930–1936 жил в Париже. Первый сборник стихов «Жизненной весной» («Az élet tavaszán», 1921), в котором чувствуется сильное влияние символики Э.Ади, издал еще будучи в седьмом классе гимназии. Однако решающее влияние на него оказало знакомство в начале 1920-х с творчеством Л.Кашшака*. В экспрессионизме, а также сюрреализме, которым Т.-Ш. отдал дань в сборнике «Бумажный человек», «Papírember» (1928), он увидел возможность преодоления общеевропейского духовного кризиса и упадка культуры. Сам он в той же надежде выдвинул свою теорию «планизма»: художественного постижения мира в единстве четырех измерений (линия, плоскость, пространство, время). Эту теорию он прокламировал, в частности, в Париже в своем «Димензионистском манифесте» (1936, подписан также Г.Арпом, В.Кандинским*, М.Дюшаном, Л.Мохой-Надем и многими другими). Более поздней проекцией этой теории были научно-фантастическая проза и многочисленные детские стихи Т.-Ш. В них он, в противовес обыденному сознанию, стремился напоминающими обэриутов неожиданными смещениями и сближениями, с шутливой, часто фольклорной простотой, приоткрыть незамечаемые, но неотъемлемые стороны жизни, незамутненные истоки бытия.

Соч.: Manifest dimensioniste. Paris, 1936; Le Planisme. Lisbonne, 1936; Kiállitás. Budapest, 1942; A három űrsziget. Budapest, 1969; A vízöntő-kor hajnalán. Budapest, 1969; Tengereczki Pál. Budapest, 1970; Pinty és Ponty. Budapest, 1972; Kozmogrammok. Budapest, 1975; Korforduló // Új Írás. 1977. 2. sz.; Jövőbúvárok. Budapest, 1980.

Лит.: Veress M. Egy hűséges költő // Kortárs. 1976. 9. sz.; Belohorszky P. Tengereczki hazaszáll // Kortárs. 1977. 7. sz.; Sik Cs. Bucs... // Kritika. 1980. 2. sz.; Tverdota Gy. Palasovski Ö., Tamkó-Sirató K., Mándy St. // A magyar irodalom története 1945–1975. 11/1. Budapest, 1986.

О.Россиянов

ТАНЦЕВАЛЬНОЕ (БАЛЕТНОЕ) ИСКУССТВО И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Экспрессионистские тенденции в балетном искусстве возникают в середине 1910-х на основе изучения различных модификаций так называемого «свободного танца», или «танца модерн» (антреприза С.Дягилева в Париже, школа А.Дункан). Эти тенденции были полемичны по отношению к классичес-

кому балету и его развитым большим сценическим формам (многоактным балетным спектаклям); в порожденных ими экспериментах сочетались крайне рационалистические приемы, вплоть до математических расчетов движений, с декларируемым иррационализмом, проповедью интуитивного начала, апологией природы и естественности. В этом ранние экспрессионисты в сфере хореографии сходны с художниками объединения «Брюкке»* и молодыми поэтами круга журналов «Акцион»* и «Штурм»*, которые во главу угла ставили понятие «вчувствование» и на первых порах тоже апеллировали, в руссоистском духе, к природе.

Первым опытом экспрессионистской хореографии исследователи называют «Танец ведьмы» (1914) немецкой танцовщицы М.Вигман, ученицы австрийского танцовщика Р.Лабана, словака по происхождению. Это была небольшая миниатюра, отвергавшая классические формы, прежде всего танец на пуантах и парные этюды. Экспрессионистская хореография утверждала сольный танец, танец-исповедь, а впоследствии танец-пластическое выражение крика*. В миниатюре М.Вигман основной мотив одиночества выражен с необычной для хореографии того времени экспрессией, движения танцовщицы ломаные и резкие (в противовес плавному классическому танцу), кисть будто сломана в запястье и образует с рукой прямой угол. За несколько лет до появления «Танца ведьмы» Р.Лабан организовал в Мюнхене школу, где внедрял систему неклассического танца, все более смыкавшуюся с экспрессионистскими выразительными средствами. В его работах с характерными названиями «Победа жертвы» (1916), «Игрок» (1917), «Призрачный образ» (1922) особенности экспрессионистской поэтики присутствуют наряду с элементами свободного танца, более спокойного, чем в экспрессионизме. Однако пластика исполнителей сходна с некоторыми экспрессионистскими живописными и графическими работами; при этом для экспрессионистского танцовщика – и в случае Вигман, и в случае Лабана – важна не только пластика, но и лицо: широко раскрытые глаза, акцентированная мимика, напоминающая мимику актеров немого экспрессионистского кино (Р.Вине*, ранний Ф.Ланг*).

И Р.Лабана, и М.Вигман как танцовщиков и балетмейстеров в первую очередь интересовал внутренний мир человека, пластическое выражение душевных движений индивидуума, одинокого, не приемлющего окружающий мир и не приемлемого этим миром; недаром первый персонаж в творчестве Вигман – ведьма, существо враждебное людям и обреченное. В своем интересе к внутреннему миру сторонники экспрессионизма в балете обращались к различным философским учениям, европейским и восточным. Пластика экспрессионистских миниатюр (а затем и экспрессионистского балета) монологична, не предусматривает отклика партнера. Персонаж экспрессионистского танца всегда один, выделен из толпы, ей противопоставлен. Одиночество персонажа подчеркнуто почти полным отсутствием декораций, – одной из целей экспрессионистского танца становится завоевание одиночкой сценической площадки, превращение чужого мира в свой. С этим связан особый интерес к разного рода опытам, призванным подчеркнуть трехмерность пространства и положение в нем танцовщика, демонстрирующего наглядный переход от плоскостной фигуры к объемной, что достигалось не только при помощи пластики, но и при помощи особого освещения. При работе со светом использовались опыт кинематографа и режиссерские сценические открытия. Характерны для хореографов экспрессионизма и особые отношения с музыкой – допускались своеобразные провалы, «зоны тишины», когда танцовщик продолжает свой танец без музыкального сопровождения. Этот прием впоследствии будет широко использоваться сторонниками свободного танца.

На экспрессионистскую пластику и философию танца оказали влияние опыты Ж.Далькроза в танцевальной школе Хеллерау под Дрезденом. Со школой Далькроза и творчеством М.Вигман связаны хореографические эксперименты И.Георги. Эта сторонница «нового художественного танца»

на протяжении всей своей творческой биографии широко использовала экспрессионистские приемы, отказываясь от классических форм и прибегая к бытовым жестам, включению в танец спортивных элементов. Характерно, что И.Георги, как и другие последователи экспрессионизма в балетном искусстве, предпочитала сольные выступления, монологизм.

На первых порах немецкие и австрийские опыты в области экспрессионистских форм и приемов были уделом женщин-танцовщиц и балетмейстеров (очевидно, в силу традиционного, идущего от классического балета подхода), в то время как героем-протагонистом экспрессионистских фильмов и театральных спектаклей преимущественно был мужчина. В первых экспрессионистских постановках мотивы одиночества, неприкаянности – центральные в хореографических миниатюрах и в балетах – были неотделимы от пафоса самоутверждения женщины во враждебном мире, одной, без мужчины-партнера. Сугубо профессиональная, цеховая ситуация приобретала социальную (а порой и биологическую) окраску. Примером нового женского танца, с явными чертами экспрессионистской пластической лексики, стали опыты немецкой танцовщицы и педагога Г.Палукки, которая тоже предпочитала сольные выступления большим балетам и, подобно М.Вигман, передавала в своих танцах при помощи своеобразной, только ей присущей лексики движение сознания, некий диалог души и мира.

Влияние экспрессионизма не могло ограничиться областью сольного танца; с начала 1910-х оно постепенно распространилось и на область балета. В разных национальных школах это происходило с различной интенсивностью, не совпадая в хронологических границах. В целом пик развития экспрессионистского стиля в танцевальном искусстве был достигнут во второй половине 1920-х и охватывал значительную часть следующего десятилетия.

Самый известный и формально завершенный экспрессионистский «полнометражный» балет создал К.Йосс*, ученик Р.Лабана. Следуя теориям учителя, Йосс на протяжении всего своего творческого пути верил, что человек при помощи пластики и лексики танца может выразить значительно более глубокое содержание и больше поведать о себе и об окружающем мире, чем при помощи слов (эти идеи стали особенно популярны в 1960-е). Сторонники экспрессионизма в балете почти все увлекались руссоистскими идеями и не были чужды наивного утопизма. Враждебное отношение к современной цивилизации, к городу-спруту, к ужасам и бесчеловечию войн определяет концепцию художественной работы Йосса. Наиболее значительная его постановка – антимилитаристский балет «Зеленый стол» (1932), вобравший в себя все формы хореографического экспрессионистского мышления. Марионеточность движений сочеталась у Йосса с точно рассчитанными приемами воздействия на публику, что достигалось и при помощи пластики, и при помощи световых и декорационных эффектов, основанных на монтаже локальных цветов. Йосс предпринял во многом удавшуюся попытку создать новую форму хореографической драмы, пронизанной современными мотивами и основанной на новых урбанистических ритмах.

После прихода нацистов к власти в Германии практически все сторонники экспрессионизма в танцевальном искусстве были вынуждены эмигрировать, осев преимущественно в США. Поэтому после II мировой войны экспрессионистские тенденции проявляются и в работе американских балетных трупп, и в работах европейских учеников как К.Йосса, так и М.Вигман. Отдельные черты экспрессионизма видны в творчестве балетмейстеров, впрямую не связанных с немецким экспрессионизмом. Встречаются некоторые элементы экспрессионистской лексики и в этюдах М.Бежара, а также в опытах сторонников современного экспериментального театра танца во Франции. Формы, утвердившиеся в хореографическом искусстве Германии и Австрии в 1920-е, заметны и в экспериментах школы «Фольkванг» (Эссен), в так называемой «эукинетике», и в творчестве современных представителей театра танца, таких как П.Бауш, Р.Хоффман, С.Линке.

Проникновение экспрессионистских тенденций в балет выдвинуло ряд новых проблем, с которыми исполнители сольного танца не сталкивались или соприкасались лишь косвенно. Это относится не столько к стилю и хореографической технике, еще не определившимся в опытах отдельных номеров свободного танца, сколько к таким проблемам, как общая структура и принципы композиции, организация действия с участием групп танцовщиков различного состава, включая массовые танцы, роль и место кордебалета, соотношение танца с музыкой, оформлением, костюмом, светом и т.д., а также с пластикой и пантомимой. Требования, предъявляемые балетной сценой, не могли быть удовлетворены исключительно за счет открытий, сделанных в формах хореографической миниатюры. Эстетике классического балета, академической выучке и фиксированным хореографическим текстам поборники обновления противопоставляли импровизацию и свободу пластического решения как непосредственное выражение смены эмоциональных состояний, результат их перевода на язык танца.

Основой танца в экспрессионистском балетном театре вне зависимости от индивидуального стиля хореографа или целого коллектива был объявлен ритм, признанный даже теми, кто вслед за Р.Лабаном стремился, подобно М.Вигман, освободить танец от музыки, якобы диктовавшей танцу свои условия, навязывая ему собственное содержание и эмоциональный настрой. Впоследствии они были вынуждены признать необходимость музыки как неотъемлемого компонента синтетического искусства балета.

Как в драматическом, так и в танцевальном искусстве смена эпох совершалась благодаря одновременно идущим поискам нового музыкального языка. Именно музыкальные сочинения, близкие по своим устремлениям к экспрессионизму, стали основой удачных экспрессионистских хореографических постановок. Балетмейстеры разных стран закономерно обратились к произведениям таких композиторов, как Р.Штраус, И.Стравинский, Б.Барток, Э.Сати, Д.Мийо, П.Хиндемит и др., требующим для своего воплощения средств, превосходящих возможности традиционного балета и способствующих развитию новых форм и направлений. Результаты оказались разными в странах, где традиции классического балета были слабы или вообще отсутствовали (Германия, США), и в странах, где они были сильно развиты (Россия).

Вопрос о влиянии экспрессионизма на русский балетный театр еще недостаточно изучен. В 1900–1910-е русский балет встал перед необходимостью обновления не столько репертуара, сколько своего языка, выработки стиля, адекватного изменившейся действительности. Начатая М.Фокиным реформа не была доведена до конца, хотя и подготовила почву для дальнейших поисков, а сам Фокин, несмотря на созданные им выдающиеся постановки («Шопениана», 1908, «Половецкие пляски», 1909, «Жар-птица», 1910, «Петрушка», 1911 и др.), с которыми во многом связано возрождение в Европе интереса к балету, после разрыва с С.Дягилевым оказался фактически в изоляции и дальше не пошел.

Перелом с ясностью обозначился в балетах В.Нижинского* «Послеполуденный отдых фавна» (1912), «Игры» (1913; оба на музыку К.Дебюсси) и «Весна священная» (1913) на музыку И.Стравинского, в которых он стремился передать противостояние современного человека и цивилизации, с одной стороны, нивелирующей личность и отчуждающей его от природы, с другой, – пробуждающей подавленную, но не изжитую первобытность, в том числе и природную бестиальность. Язык танца Нижинского по-экспрессионистски противопоставлен классическому канону: отказ от полетности прыжков, мягкого приземления, выворотности ног, фиксированного положения корпуса, насыщение хореографического рисунка угловатыми, нередко подчеркнуто напряженными или расслабленными, «неблагородными» движениями и позами и т.д.

Наиболее законченное выражение художественных идей Нижинского, «Весна священная», обозначила в мировой хореографии «поворот балетного театра к “экспрессионизму” с его сильными, грубыми, наме-

ренно примитивными средствами воздействия» (В.Красовская), хотя правильнее рассматривать экспрессионизм как одну из линий продолжения экспериментов Нижинского, открывавших возможности разных новых направлений. Его влияние сказывается и поныне на развитии мировой хореографии, проявляясь в пластических решениях, соотношении музыки и танца, движения и статики и др.

В связи с балетами Нижинского возникает ряд историко-теоретических проблем, связанных с истоками, временем и местом зарождения экспрессионистского стиля в искусстве танца. Как показывает датировка спектаклей, Нижинский вел свои поиски самостоятельно, полагаясь, в отличие от Лабана или Вигман, не на многочисленные новейшие теории того времени, но прежде всего на собственную интуицию художника. Хореографические эксперименты Нижинского создавались в период, когда теоретические основы экспрессионистского балета лишь формировались, то есть параллельно первым постановкам родоначальников этого направления и даже несколько опережая их.

Непосредственным обращением к эстетике экспрессионизма был балет Дж.Баланчина* «Блудный сын» (1929) на музыку С.Прокофьева, в котором соединились формы классического и свободного танца, получившего ярко выраженную экспрессионистскую окраску. Предлагая обобщенную трактовку сольных партий и особенно кордебалета, Баланчин наделяет его однообразными, тяжелыми, механическими движениями, указывая на утрату индивидуальности и, таким образом, напрямую обращаясь к сфере экспрессионистских мотивов.

Рожденные в недрах русского балетного театра постановки Нижинского и Баланчина, выполненные для антрепризы Дягилева, остались в то время не известны мастерам балета и зрителям в самой России (Советском Союзе). Определенную близость к экспрессионизму в русском балете проявил К.Голейзовский в постановках 1920-х – начала 1930-х: «Иосиф Прекрасный» на музыку С.Василенко, «Теолинда» на музыку Ф.Шуберта (обе 1925), «Смерч» (1927) на музыку Бера, «Дионис» (1933) на музыку А.Шеншина и др. Хотя его поиски велись преимущественно в неоклассическом направлении, в этих работах, где герой противопоставлен бездуховному и безнравственному миру, не менее ощутимы и черты нового стиля: динамичность, роднящая их с молодым искусством кино, черно-белые контрасты, властный «ритм машины». Их отличает аллегорическая плакатность, оригинальное композиционное решение массовых сцен, сочетание техники классического танца, свободного движения, элементов акробатики с подчеркнуто экспрессивным началом даже в сложнейших комбинациях, построенных на непрерывной пластической кантилене, беспрестанно меняющейся вязи форм – «перетекании» тел.

Черты экспрессионистского стиля присутствовали и в постановках Ф.Лопухова, главной целью которого было обновление языка классического танца. Восстанавливая шедевры хореографии прошлого, он в то же время обогащал их лексику элементами акробатики, циркового представления, кукольного театра, буффонады. В свои спектакли, носившие синтетический характер, он свободно вводил пение, речь, как впоследствии это делала М.Грэм*. Лопухову принадлежит первая в России постановка «Жар-птицы» Стравинского (1921). Его крупнейший замысел – танц-симфония «Величие мироздания» (1923) на музыку Четвертой симфонии Бетховена остался непонятым и был изъят из репертуара после единственного представления. В дальнейшем влияние экспрессионизма на развитие хореографии в Советском Союзе (России) проявляется вновь лишь во второй половине XX в., притом вместе с другими направлениями современного танцевального искусства.

В Западной Европе воздействие экспрессионизма на танцевальное искусство было глубоким, достаточно устойчивым и коснулось даже «чистых классиков», таких, как С.Лифарь (Франция), создавший необычный для него по стилистике балет «Жоан из Цариссы» («Joan de Zarissa», 1942) на музыку В.Эгка, который критики называли экспрессионистским. Значительным событием стала

осуществленная Б.Кульберг (Швеция) постановка балета «Фрекен Жюли» («Fröken Julie», 1950) на музыку Т.Рангстрёма по одноименной пьесе А.Стриндберга*, в которой драматически сталкивались классический и свободный танец. Сходные черты присущи и другим ее балетам. В той или иной степени влияние экспрессионизма затронуло творчество крупнейших хореографов середины и второй половины XX в. – Э.Тюдора, А.Миллоша, М.Бежара, Р.Пети, Р. ван Данцига, И.Килиана и др. В США экспрессионизм также оказал заметное влияние на развитие искусства танца – здесь он представлен творчеством М.Грэм, Х.Лимона*, Д.Хамфри, Ч.Уэйдмана, а во второй половине XX в. также постановками Т.Тарп, Г.Тетли, М.Каннингема, Э.Эйли, П.Тэйлора и др.

Лит.: Grigoriev S. The Diagilev Ballet 1909–1929. London, 1953; Dictionnaire du ballet moderne. P., 1957; Koegler H. Balanchine und das modern Ballet. Hannover, 1964; Terry W. The Dance in America. New York, 1971; Baril J. La dance moderne d'Isadora Duncan à Twila Tharp. P., 1977; Terry W. Frontiers of Dance: The Life of Martha Graham. New York, 1975; Graham M. Bloody Memory. New York, 1991; Weissenböck J. Expressionistischer Tanz in Wien // Amann K., Wallas A.A. Expressionismus in Österreich. Wien, 1994; Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. [Ч.] I. Хореографы. Л., 1971; Красовская В. Нижинский. Л., 1974; Балет. Энциклопедия. М., 1981.

Г.Макарова (танец),
М.Коренева (балет)

«ТАНЦЗАЛ» («Ballhaus», 1912) – поэтическая антология раннего экспрессионизма (вторая после «Кондора»*, № 22 «Поэтических листовок»*). Составитель Э.А.Райнхардт. Антология объединяет шестнадцать поэтов, каждый из которых представлен одним стихотворением, пронизанным духом чувственной жизни большого города. Современники характеризовали антологию как «Евангелие чувств» и как «космос из причудливости и неприличия, ставших искусством» (К.Кнац). Рисунок тушью В.Реснера на титульном листе предвосхищает тематику стихотворений: вибрирующие силуэты без четких очертаний, среди которых угадываются мужчины в смокингах и едва различимые очертания дам в полете танца. Р.Курц, автор чувственного вступления, представляет 16 авторов «танцклуба, погружающих читателя в кровавую от ножей сутенеров атмосферу запахов кожи, духов, пудры, причесок и корсетов». Авторы антологии – Э.Бласс*, М.Брод*, Ф.М.Каген, Г.В.Эппельсхеймер, З.Фридлендер [Минона], В.Хадвигер, Ф.Хардекопф*, М.Герман-Нейссе*, А.Хольц, Э.Ласкер-Шюлер*, Р.Леонгард*, Р.В.Мартенс, А.Р.Майер, А.Рюст, Р.Шикеле*, Э.Штадлер* – вслед за Ницше, декларируют, что Танец есть воплощение жизни, которая больше не скована цепями морали и общества: «Дрожит дыхание в груди и каждый нерв мелодии послушно вторит. И все, что подавляли мы в себе, вдруг прорывается на волю» (М.Брод. «Конец бала», «Ende des Balls»). Женщина как объект вожделения предстает существом странным, чужеродным, близким по духу и повадкам диким животным: «Лиана в танце словно зверь и словно королева [...] Загадочны ее газельи взоры» (Ф.Хардекопф. «Бар в Берлине», «Bahr in Berlin»).

Появление антологии прошло почти незамеченным, без того скандала, каким сопровождалась кампания против «Кондора», хотя по характеру эпатирующих новизной публикаций и по манифестации одной из центральных виталистических метафор экспрессионизма эти антологии сродни друг другу. Издатель А.Р.Майер много лет спустя размышлял о ее характере: «Жизнь как танец, как пляска смерти? Гротеск как юмор висельника?»

Лит.: Knatz K. Ballhaus und nebenan // Die Bücherei Maiandros, 1912. B. 2, Beiblatt; Meyer A.R. Die maer von der musa expressionistica. Düsseldorf-Kaiserwerth, 1948; Rothe W. Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus. Frankfurt a. M., 1979.

Н.Пестова

ТА́УТ, БРУНО (Taut, Bruno 04.05.1880, Кёнигсберг – 24.12.1938, Стамбул, Турция) – немецкий архитектор. Вырос в семье разорившегося купца. Окончил строительное

училище в Кёнигсберге. С начала 1900-х работал в Берлине, участвовал в многочисленных архитектурных конкурсах. Дружил и сотрудничал с К.Э.Остхаузом, держал собственное архитектурное бюро в Берлине с 1909 (совместно с Францем Хоффманом, позднее сотрудником бюро стал младший брат Бруно, архитектор Макс Таут). После поездки в Англию с Немецким садоводческим обществом в 1910 Т. строит предельно экономичные пригородные поселки по заказу профсоюзных и рабочих организаций, реализуя свой вариант идеи «города-сада». Новаторская деталь комплексной застройки поселка Фалькенберг в Берлине-Грюнау и «Реформ» под Магдебургом – смелое использование цвета. Адольф Бене, приверженец и пропагандист архитектурных идей Т., назвал его единственным архитектором, «чье творчество по сути своей имеет параллельную направленность с устремлениями молодых художников». С 1912 – член Веркбунда. Постоянный круг общения Т. составляют участники художественной галереи и издательства журнала «Штурм»*, где была опубликована его первая статья (1913, № 196/197), которая содержит основные социальные идеи и представления о задачах новой архитектуры, развитые позднее в многочисленных специальных работах. Большая часть идей Т. экспрессионистского периода не получила воплощения на практике.

Первыми подступами Т. к новому типу «великого строения», о котором мечтало большинство архитекторов того времени, стали здания выставочных павильонов из стекла и металла – в 1913 он получил заказ на строительство павильона сталелитейной промышленности для выставки в Лейпциге («монумент железу»), в 1914 строит здание павильона стекольной промышленности для выставки Веркбунда в Кёльне. (Не сохранились.) Для павильона из стекла была написана серия из 14 афоризмов писателя-фантаста Пауля Шеербарта, автора книги «Стеклянная архитектура» (1914). Противник войны и насилия, Т. избегал призыва в армию во время I мировой войны. К этому времени он стал одним из самых заметных идеологов новой архитектуры. Во время революции ведет бурную общественную деятельность (член Ноябрьской группы, куда входили, среди прочих, Гропиус, Пёльциг, Мис ван дер Роэ; затем один из организаторов Рабочего совета по искусству). Деятельность Т. в Рабочем совете носит черты несколько агрессивной утопии: так, он предлагает взорвать Берлинский собор и поставить на его месте антимилитаристский памятник, уравнять людей искусства с рабочими и заниматься творчеством только по особому разрешению, в свободное от фабричной работы время и т.п. («Да! Голоса Рабочего совета по искусству в Берлине», «Ja! Stimmen des Arbeitsrates für die Kunst in Berlin», 1919). Для этого объединения в целом характерно понимание архитектуры «как монументальной формы, увенчивающей экспрессионизм» (Герман Финстерлин). Переписка круга единомышленников Т. 1919 –1920, в которой обсуждались новые архитектурные идеи, получила впоследствии известность под названием «Стеклянная цепь» («Die Gläserne Kette», издана в 1963). Стилистика писем, тип бытового поведения, свойственный участникам переписки, их осознанный, программный утопизм позволяют отнести их способ мышления к экспрессионизму. Мифологизация роли стекла, в представлении окружения Т. переставшего быть просто материалом и вобравшего в себя весь символический спектр значений – просветление сознания, возвышенность, прозрачность / открытость, свет / «кротость», доброта и прочее, – продолжена в утопических архитектурных проектах Т. Книга «Альпийская архитектура» («Alpina Architektur», 1919) дает наброски гигантского проекта архитектурного обустройства участка Альпийских гор от Монте Роза до Лугано, вершины которых должны быть увенчаны сооружениями из стекла – «хрустальными» или же «кристаллическими» строениями и освещены разноцветными огнями, а провалы и ущелья обработаны и превращены в каскады фонтанов и лестниц из стекла и света. Как и всем экспрессионистским проектам Т., «Альпийской архитектуре» свойственна утопичность и отсутствие прагматического назначения. Сколько-

нибудь разработанные планы и чертежи отсутствуют, даются только наброски, идеи. Рисунки проектов составляют единое целое с текстом, часто достаточно эмфатическим, как правило, принадлежащим самому архитектору. Основная идея книги – отвлечь энергию человечества от войн и убийств и обратить ее на усовершенствование мира и достижение социальной гармонии.

Поиски архитектурных форм для нового человека, живущего в гармонии с космосом, приводят Т. к созданию «архитектурной драмы» «Мировой зодчий» («Weltbaumeister», 1920), в которой на сцене разворачивается зрелище архитектурных форм. Сопровождающий текст, миниатюрная драма, выполнен как фрагментарная последовательность назывных предложений, он дает ремарки и отчасти «озвучивает» мировое действо развития, смерти и нового рождения форм. Книга «Распад городов» («Auflösung der Städte»), с ее антиурбанистической тенденцией более детально проработана, и тоже отражает утопические идеи автора. («Пусть разрушатся архитектурные пошлости. Каменные дома делают каменными сердца».) Идеи Т. о создании альтернативных типов поселения и принципах застройки получили достаточно широкую популярность, укрепившуюся с выходом книги «Венец города» («Die Stadtkrone», 1919). Т. развивал эти концепции и в издаваемом им с 1920 журнале «Дас фрюлихьт» («Das Frühlicht»), который выходил сначала как приложение к журналу по городскому строительству, а затем и как самостоятельное издание. Важную роль сыграл Т. как популяризатор идей архитектурного экспрессионизма в среде Баухауса. Уже в начале 1920-х годов он вынужден обратиться к типовому строительству, хотя по-прежнему стремится к воплощению своих социальных утопий, работая по заказам рабочих организаций и товариществ. Избран советником по строительству в Магдебурге, продолжил строительство «малых форм» для самых бедных граждан. Эксперименты по окраске домов в Магдебурге привлекли внимание широких кругов, а строительство крупных комплексов пригородных поселков, где отчасти осуществилась его идея «венца города», когда в центре застройки сосредоточивались доминирующие над остальными строениями главные сооружения, определяющие силуэт целого, сделало его имя знаменитым в мировом масштабе. Идея «нового жилья» обрела для Т. практические очертания, он исходил из реальности послевоенного строительства и одним из первых перешел к малогабаритному стандартизованному строительству. Известность Т. как специалиста по планировке городов и жилищному строительству и его открыто социалистические симпатии способствовали его приглашению в Москву, куда он регулярно приезжал в 1931, читая лекции и консультируя, и где провел весь 1932 год в должности одного из ведущих архитекторов Генерального плана реконструкции Москвы в непосредственном подчинении Моссовету. В распоряжении Т. находилось собственное архитектурное бюро, однако большинство созданных им для Москвы проектов было отклонено. Разочаровавшись в советских реалиях, архитектор вернулся в Германию в феврале 1933, но сразу же был вынужден эмигрировать, преследуемый нацистской критикой. Работал в Японии, где пользовался успехом как теоретик архитектуры, но не имел возможности осуществлять свои планы, с 1936 в Турции, где стал руководителем архитектурного бюро турецкого Министерства образования и много строил. Создал эскиз катафалка К.Ататюрка.

По свидетельству самого Т., экспрессионистский период в архитектуре («когда выражение собственных ощущений доходило до крика – только чтобы тебя услышали», – писал он в книге «Новая архитектура», «Die neue Baukunst», 1929) закончился для него около 1923. Но как теоретик и издатель Т. стал самым значительным популяризатором утопических идей экспрессионистской архитектуры.

Соч.: Eine Notwendigkeit // Der Sturm. 1913; Die Stadtkrone. Jena, 1919; Alpina Architektur. Hagen, 1919; Weltbaumeister. Hagen, 1920; Auflösung der Städte; Die neue Wohnung. Leipzig, 1924; Ein Wohnhaus. Stuttgart, 1927; Die neue Baukunst in Europa und Amerika. Stuttgart, 1929; Современная

архитектура и ее основания // Строительная промышленность. 1929. Вып. 3.

Лит.: Behne A. Expressionistische Architektur // Der Sturm Jg. 5/19–20, 1914–15; Schumacher F. Expressionismus und Architektur // Dekorative Kunst 28 (1920); Conrad U. Sperlich H.G. Phantastische Architektur. Stuttgart, 1960; Die Gläserne Kette. Visionäre Architekturen aus dem Kreis um Bruno Taut. 1919–1920. Leverkusen u.a., 1963; Sharp D. Modern architekture and expressionism. London, 1966; Borsi F., König G.K. Architetturo dell' espressionismo. Genua [1967]; Junghanns K. Bruno Taut. Berlin, 1970; Pehnt W. Die Architektur des Expressionismus. Stuttgart, 1973.

О.Асписова

ТЕАТР И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Стилеобразующие и тематические признаки экспрессионизма возникают в немецкой драматургии и сценическом искусстве Германии уже в начале 1910-х, а в Австрии – еще раньше. Театр, наряду с поэзией, живо воспринял новые творческие импульсы, шедшие от изобразительного искусства, и быстро оказался в центре художественных поисков экспрессионистов. В научной литературе по сей день ведется полемика по поводу точного времени возникновения экспрессионизма как в драматургии, так и на тетральной сцене, поскольку в силу разных причин (в том числе цензурных запретов в годы I мировой войны) экспрессионистская драма не сразу пришла в театр, а режиссеры, осуществлявшие ее первые постановки, по своим творческим принципам не всегда были экспрессионистами, в ряде случаев даже принадлежали к оппонентам и противникам экспрессионизма.

Произведения драматургов-экспрессионистов создавались полемически в противовес пьесам натурализма. Их первые драмы повторяли коллизии романтизма: в центре неизменно оказывалось противостояние героя-протагониста миру, людям, обстоятельствам, прежде всего, «отцам», олицетворявшим отживший миропорядок (см. конфликт отцов и детей*). Это обусловило и структуру первых экспрессионистских пьес – таких как «Нищий» Р.Зорге* (1912, поставлена 1917), «Сын» В.Газенклевера* (1914, поставлена 1916), «Совращение» П.Корнфельда* (1913, опубликована 1916, поставлена 1917). В этих и им подобных драматургических произведениях, ломавших сложившиеся жанровые каноны, детально разработан (прежде всего при помощи речевой характеристики) образ главного героя, остальные персонажи предстают, по большей части, как порождение его воображения, то есть как проекция субъективного сознания.

Самоутверждение индивидуума в драматургии экспрессионизма неотделимо от страстно и последовательно заявленной авторской воли и сочетается с отсутствием индивидуальных характеристик и детальной психологической разработки характера, что отличает экспрессионистскую драматургию от романтической и, в известной мере, сближает с символистской. Внутренний мир героя суверенен и всеобъемлющ, включает в себя прошлое, настоящее и будущее, которое видится ему (и автору) как некая вселенская заря нового мира. Для драматургии экспрессионизма, сосредоточенной на разработке проблемы человеческой личности (правда, в существенно разных трактовках), характерна активная ломка сложившихся театральных канонов, утверждение таких специфических новых драматургических форм как «я-драма»* («Ich-Drama»), «драма пути»* («Stationendrama»), восходящие к пьесе А.Стриндберга* «На пути в Дамаск», как «драма возвещения»*, а также другие, структурно менее определенные сценические формы: «драма крика», «драма пробуждения», выдвинутая И.Голлем* идея «сверхдрамы» («Überdrama»), интерпретирующей категорию сверхреальности, опирается опять-таки на образцы позднего драматургического творчества Стриндберга («Игра снов», «Соната призраков»). Большое место в драматургии экспрессионизма занимала «драма преображения»* (ее первым образцом считается пьеса «Граждане Кале» Г. Кайзера*, 1914); наименование идет от более поздней программной пьесы Э.Толлера* «Преображение» (1919), где в концентрированном виде выражена основная для экспрессионизма проблематика становления «нового человека»*. Пьеса Толлера была прологом следующего этапа развития

театрального экспрессионизма, «активистского»*, когда наибольшее значение приобрели пьесы с более отчетливой социально-этической и непосредственно политической окраской.

Свой подлинный расцвет драматургия экспрессионизма в Германии переживала в годы I мировой войны и после революции, вслед за отменой цензуры. В 1918 создается театральное объединение «Молодая Германия»* с открытой целью облегчить путь на сцену молодым драматургам-экспрессионистам. В их пьесах начала 1920-х мир, окружающий протагониста, объективизируется в большей мере, чем прежде, тем не менее в наиболее значительных пьесах Г.Кайзера, Э.Толлера, Ф. фон Унру*, В.Газенклевера взгляд героя на его окружение (часто полностью совпадавший с авторским) по-прежнему диктовал характер образов всех остальных персонажей. Именно эти имена, наряду с австрийцами П.Корнфельдом, Ф.Верфелем*, и, отчасти, К.Краусом*, оставили наибольший след в драматургии экспрессионизма. Трагические эпизоды в их пьесах могут соседствовать с гротескными, лирическая исповедь – с политической проповедью. Сохраняется постоянно свойственная экспрессионистской поэтике деформация реальности, укрупнение отдельных образов и ситуаций, часто встречаются апокалиптические мотивы, звучит патетический протест против старого мира и скомпрометировавшей себя цивилизации. Отношение драматургов-экспрессионистов к истории меняется – теперь их чаще стали вдохновлять трагические события прошлого, бедствия и катастрофы былых лет (чума, крестовые походы, лютеровская Реформация), хотя взгляд их по-прежнему был устремлен прежде всего в утопическое будущее. Романтическая коллизия мирового зла, со всей интенсивностью пережитая драматургами-экспрессионистами, особенно в годы I мировой войны, определяет теперь атмосферу и пафос почти каждой экспрессионистской пьесы. В тотальном противостоянии миру экспрессионистский персонаж более чист и более человечен, чем персонаж романтический, сам затронутый порчей. Многие драматурги, в страхе и отчаянии говоря о хаотическом, «сорвавшемся с петель» мире, не переставали уверять свою аудиторию, что «человек добр» (Л.Франк*), отвергая сомнения своих предшественников относительно исконной праведности человеческой натуры. Тень Руссо и других просветителей просматривается в пьесах Толлера, Унру, Рубинера*.

С традициями драматурги-экспрессионисты обращались своевольно, однако широко их использовали. В абстрагированных, выключенных из бытовых коллизий персонажах-масках, в прямых аллегориях, в напряженной, часто ритмической речи персонажей явно прослеживается связь со средневековой религиозной драмой, с моралите, а также мистерией. В некоторых монологах героев-протагонистов повторяются, практически без изменений, риторические ходы и обороты церковных проповедей. Как и в средневековом театре, человек в драматургии экспрессионизма принадлежит роду («Род», 1918, – название одной из пьес Унру), поэтому важны не индивидуальные характеристики, а обобщенные признаки (се человек!). В драме экспрессионизма герой противостоит враждебному несовершенному миру не своей неповторимостью, а человечностью, потому что обладает душой и свободным «духом» («Geist»). Драматурга не интересует, какой у персонажа цвет волос или тембр голоса, как он, именно этот человек, реагирует на боль и несчастья – общность страданий, обусловленная временем, объединяет всех. Великий реформатор театра Б.Брехт* находился в сложных взаимоотношениях с экспрессионизмом: будучи принципиальным противником идеалистической веры в «нового человека» будущего и визионерского театра, о чем говорил неоднократно и с чем впрямую полемизировал и в пьесах, и в режиссуре, и в теоретических работах, он часто, вплоть до последних лет жизни, использовал экспрессионистские нововведения в своем драматургическом и сценическом творчестве и говорил, что многому научился у драматургов-экспрессионистов.

В немецкоязычной художественной культуре экспрессионизм оказался наиболее созвучен катастрофичности общественного со-

знания, национальным трагедиям начала XX в. В Австрии, где характерные черты экспрессионизма в драматургии и на сценических площадках часто смыкались с символистскими и неоромантическими тенденциями, они были выражены менее остро, чем в Германии. За пределами Австрии и Германии европейская сцена в 1910–1920-е относительно редко обращалась к немецкоязычной экспрессионистской драматургии, исключение составляет лишь театр послевоенной и послереволюционной России. Но и в России, где Л.Андреев* создал свою ярко выраженную экспрессионистскую драматургию на десятилетие раньше, чем она возникла в Германии, и в других национальных культурах в Европе и за ее пределами (США), возникли свои вариации экспрессионистских идей в области драматургической формы и сценических решений, часто находившие для них опору в собственных национальных традициях. Во Франции отчетливо экспрессионистскими чертами оказались наделены первые пьесы А.Салакру «Разбивающий тарелки» и «Стеклянный шар» (обе 1924). В центре этих драм – молодой герой, одинокий, напрасно взывающий к людям и небесам в поисках ответа на вопрос, как выжить в «чаще городов». Экспрессионистские мотивы характерны и для группы французских унанимистов, особенно для пьес ее главы Ж.Ромена, чья стихотворная драма «Армия в городе» (1914) сходна с пьесами Кайзера и Унру своей риторикой, введением аллегорических фигур, отсутствием индивидуальных характеристик, хотя идея «коллективной души» – центральная у унанимистов – восходит и к символизму, и к экспрессионизму. Экспрессионистские тенденции заметны и в бельгийской драматургии, как на французском, так и на фламандском языках. Мотивы безысходности и страха перед небытием сочетаются в творчестве М. де Гельдерода с гротескными коллизиями, характерными для пьес немецких экспрессионистов: «Смерть глядит в окно» (1918), «Грустный вечер» (1929) сходны с пьесами Кайзера и Унру. Как и театру немецкого экспрессионизма, Гельдероду свойственно обращение к средневековым театральным формам. Свою версию экспрессионизма предложили фламандские драматурги Г.Мартенс, П. де Монт; особенно ярко и сценически эффектно проявились экспрессионистские черты у Х.Тейрлинка в таких пьесах, как «Замедленный фильм» (1922) и отчасти «Сорока на виселице» (1937).

Драматургия и театр скандинавских стран оказались затронуты экспрессионизмом преимущественно после I мировой войны, причем в Швеции экспрессионистская драматургия развивала традиции «пьес снов» А.Стриндберга. П.Лагерквист* выдвинулся в 1917–1920-е как автор пьес с подчеркнутой условностью действия, отвлеченной типизацией и анонимностью персонажей. Пьесы Лагерквиста нашли адекватное сценическое воплощение в постановках режиссера П.Линдберга. Я.Бергман в цикле экспериментальных «Пьес для марионеток» (1917) использовал технику марионеточного театра (как и театра теней) для создания напряженной атмосферы призрачности и тревоги. В Дании попытку создания экспрессионистской драмы предпринял С.Борберг, автор пьесы «Никто» (1920), отличающейся непривычной для датского театра субъективностью и условностью, склонностью к визионерству и иррационализму. В Норвегии экспрессионистские тенденции заметны в ранних пьесах Р.Фангена «Грехопадение» (1920) и «Враг» (1922), близких драмам Лагерквиста, но также и драмам немецкого экспрессионизма, в драматургической и режиссерской практике С.Бугге, направленной на преодоление психологизма и «ибсенизма», а также в первых драматических опытах Н.Грига.

В драматургии стран Центральной и Восточной Европы экспрессионизм также оставил свой след, прежде всего в Хорватии (пьесы М.Крлежи* «В лагере», 1920; «Голгофа» 1922) и Польши (творчество С.Пшибышевского*, Е.Гулевича*, Ст.И.Виткевича*). С экспрессионизмом эти пьесы роднит их тематика и структура, введение в число действующих лиц аллегорических фигур, патетическая, взвинченная интонация монологов и диалогов. В Венгрии экспрессионизм

занимал в драме гораздо менее значительное место. В Советской Венгрии (1919) он имел лирико-патетическую окраску (сценические опыты Я.Мацы*); в 1920-е (у Ш.Барты*) приобрел политико-сатирическое звучание.

Увлечение экспрессионизмом характерно для раннего творчества американского драматурга Ю.О'Нила*, испытавшего сильное влияние Стриндберга («Император Джонс», 1921; «Великий бог Браун», 1926; «Лазарь смеялся», 1927), творчества Э.Райса*, Д.Лоусона*. Экспрессионистские черты проявляются в драматургии, в том числе и за пределами Германии и Австрии, и в более поздние годы, когда экспрессионизм как течение уже перестает существовать.

Зарождение и функционирование экспрессионизма в сценическом искусстве имело свою специфику, поскольку для театрального процесса в Германии начала XX в. был мало характерен символизм. Поэтому его сторонники апеллировали к открытиям символистского европейского театра, прежде всего, к работам и идеям Г.Крэга. Деятельность нового поколения режиссеров в Германии начинается в конце I мировой войны и в послевоенные годы с протеста против различных форм эстетизма и окончательно изжившего себя к тому времени натурализма – прежде всего, в направлении «деиллюзионизации» сценического пространства. Оказалось возможным сочетание на сцене в одном театральном произведении (спектакле) различных стилей и стилевых форм: наиболее характерный пример тому – постановочная работа М.Рейнгардта в «Молодой Германии». Экспрессионистская драма на райнхардтовской сцене приобретала черты символизма, но в то же время именно Рейнгардт еще в постановке «Царя Эдипа» (1910) Софокла в переработке Г. фон Гофмансталя предвосхитил одну из основных идейных и сюжетных коллизий экспрессионизма – противостояние героя и толпы, агрессивной и покорной одновременно, бессильной перед лицом всеобщей катастрофы и перед властителем.

Трагические впечатления в годы I мировой войны, разочарование во власти и в политике рухнувшей империи диктовали сценическому творчеству более острые, чем в постановках Рейнгардта начала века, мотивы. Театр немецкого экспрессионизма выдвинул новое понимание роли зрителей, которые уже в ходе спектакля должны были стать членами общего «духовного братства». Всеобщей разобщенности и враждебности сторонники экспрессионизма стремились противопоставить человеческое единение и содружество. На театральное искусство возлагалась задача утверждать новое мировидение. И режиссер, и актер-протагонист часто брали на себя роль проповедника или пророка; поэт-пророк должен потрясти зрителей, развернув перед ними картины человеческих страданий, чему должна способствовать атмосфера спектакля и композиция (сюжетная и пространственная) сценического действия. Сценическая площадка превращалась в проекцию сознания героя, особенно при работе с экспрессионистскими пьесами раннего периода. Перед зрителем развертывались не действительные картины жизни, а видения, сны, предчувствия, воспоминания. Неоднозначные символистские образы в экспрессионистском спектакле превращались в плакатные сценические решения, не допускавшие различных толкований. Для экспрессионистских спектаклей характерна быстрая смена мизансцен, деление действия на короткие эпизоды, общий рваный, «стаккатный» ритм сценического действия. Все это было призвано усилить воздействие, захватить публику – именно с этой целью режиссеры-экспрессионисты апеллировали к вагнеровской формуле «синтетического произведения искусства» («Gesamtkunstwerk») и видели в музыке не иллюстративное сопровождение сценического действия, а формообразующее средство. На сцене это проявилось в стремлении применять в декорационном решении принципы музыкального построения («Орлеанская дева» Шиллера в постановке К.Х.Мартина * с декорациями Б.Таута*, 1920). Наиболее адекватно интерпретировали экспрессионистскую драматургию К.Х.Мартин, Г.Хартунг*, Р.Вайхерт*, О.Фалькенберг. Л.Йеснер* и Ю.Феллинг использовали экспрессионистские постановочные принципы также при

работе с классикой. Наряду с режиссерами-экспрессионистами сформировались и актеры-экспрессионисты, что отразилось на трактовке самых различных ролей и манере исполнительского искусства. Актеры-экспрессионисты отвергали принципы психологического театра, утвердив на сцене нервно-напряженный, синкопированный ритм, в любой роли выражая себя самого и обнажая свой внутренний мир, либо примеривая разные маски-символы. Роли строились на резких перепадах настроения, в основе сценического бытия актеров-экспрессионистов Э.Дойча*, Ф.Кортнера*, К.Эберта, Г.Мюллер, Э.Бергнер лежал переход от трагического монолога к гротескной пантомиме. Постепенно интуитивная стихийность актерского исполнения уступала место точному расчету, как, например, в ряде спектаклей Йеснера, постановочный стиль которого приближался к стилю французской классической трагедии. Экспрессионистские черты давали о себе знать в актерском творчестве и после того, как экспрессионизм прекратил свое существование как течение, определяющее суть и характер сценического искусства.

Австрийская драматургия знает яркие примеры экспрессионистских пьес, начиная с пьесы «Убийца, надежда женщин» О.Кокошки*, поставленной в Вене в 1908, а также произведений Чокора*, Брукнера*, Вильдганса*, Броннена*. Тем не менее, австрийская сцена оказалась в малой степени затронута экспрессионизмом, что объясняется сильным влиянием на нее символизма, а также иной, чем в Германии, сценической традицией, больше связанной с народными истоками, альпийским фольклором и музыкально-драматическими формами XVIII в. (зингшпиль). Вместе с тем, А.Хейне, директор венского Бургтеатра с 1918 по 1923, при постановке классических драм старался применять экспрессионистские принципы решения пространства и действия. В этой манере, поражающей необычным для австрийского театра рваным ритмом, были интерпретированы «Макбет» (1920), «Гамлет» (1921) и «Кориолан» (1922) Шекспира.

На русской сцене экспрессионистские черты проявились рано, ярко обнаружив себя в постановке трагедии-монодрамы «Владимир Маяковский» (1913) в оформлении П.Филонова*, в которой ее автор, В.Маяковский*, сам играл заглавную роль. В истории русского театра этот спектакль принято считать футуристическим, однако пафос и формы, свойственные экспрессионизму, в нем очевидны, они видны в лиризме действия и его трагической интонации, в энергии отрицания, в антиурбанистических мотивах. Поэт-пророк и страдалец в центре сценического построения характерен для экспрессионизма; автор участвовал в спектакле как актер, то есть выступал от собственного лица, как это делали и немецкие актеры-экспрессионисты; действие представляло собой искаженный образ мира, увиденного глазами поэта. В 1918 Маяковский исполнил роль Человека в своей пьесе «Мистерия-буфф» (сценография К.Малевича). Заметны экспрессионистские черты и в режиссерском творчестве Е.Вахтангова, в таких его работах, как «Гадибук» на сцене театра «Габима» (1922) и «Эрик XIV» Стриндберга в Первой студии МХАТ. В «Эрике XIV» царила атмосфера смятения и отчаяния, мир словно рассыпался на глазах, живой человек, чувствующий и страдающий, был изначально противопоставлен окружающим, обречен на гибель. Экспрессионистские черты проявились и в исполнении главной роли М.Чеховым, спектакль становился криком отчаяния его героя, а историческая пьеса Стриндберга у Вахтангова превращалась в экспрессионистскую «я-драму».

В первой половине 1920-х русская сцена продолжала активно интересоваться экспрессионистской драмой, в русских переводах были изданы пьесы Кайзера, Толлера, Унру, Верфеля, экспрессионистов пропагандировал А.Луначарский*. Однако в постановках пьес зарубежных авторов, как правило, усиливались черты революционного «активизма»*, они решались в конструктивистских декорациях, тем самым утрачивая свойственный им пафос.

Лит.: Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater. Darmstadt, 1959; Mann O. Das deutsche Drama des 20. Jahrhunderts // Deutsche Literatur im

20. Jahrhundert. Band 1. 5. Ausgabe. Bern; München, 1967; Koszogh A. Expresszionizmus. Budapest, 1967; Portner P. Expressionismus und Theater // Expressionimus als Litertur / Hg. W.Rothe. Bern; München, 1969; Viviani A. Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas. Bonn, 1970; L'Expressionisme dans le Theatre Europeen, reunies et presentee par D.Bablet et J.Jaocquot. Paris, 1971; Макарова Г. Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX вв. М., 1992; Мартынова О. Август Стриндберг и драма немецкого экспрессионизма. Автореферат. М., 1995.

Г.Макарова

«ТЕТТ» («A Tett», «Действие») – венгерский журнал экспрессионистского направления, издававшийся и редактировавшийся Лайошем Кашшаком*. Выходил (не строго периодично) дважды в месяц (первый номер – 01.11.1915, последний – 20.09.1916). Как указывало его полное название («литературный, художественный и общественный журнал»), в нем, кроме собственно художественных произведений, печатались публицистические статьи на социальные, литературно-политические темы, а также посвященные изобразительному искусству. Основными сотрудниками были поэты А.Комьят*, М.Дёрдь*, Й.Лендел*, публицисты Я.Маца*, З.Франьо, И.Вайда, А.Халаши, прозаики Э.Уйвари, Б.Секей, В.Розвани, художник Б.Уиц* и др.

Ведущий мотив, который развивался на страницах «Т.» не без натуралистичности – война как темная, атавистическая сила, низводящая человека на уровень безгласной жертвы и слепого убийцы. В изобразительном искусстве поощрялась в противовес идеализирующей округленности резко угловатая черно-белая «геометрия». Таким же было характерно экспрессионистское оформление журнала (шрифт, гравюры). Антивоенная, антимилитаристская направленность, отрицание «чистого» искусства и шаблонного «академизма», всякой «красивой сделанности» возводились в степень программных требований, перерастая в подспудно революционный протест (Кашшак: «Песнь осознавших себя сил – вот голос новой литературы!»; статья «Программа», «Program», 1916). Сама жизнь, согласно А.Халаши, уводит от привычных «ахов и охов, самоотречения и самооговоров, колебаний и безразличия», подталкивая к «истинно драматическим коллизиям». И.Вайда противопоставлял «святую волю к перемене» «гамлетизму» немецкой социал-демократии, скатившейся к шовинизму.

Социальное лицо милитаризма наглядно высвечивали в журнале рассказы Кашшака «Отодвинутые фигуры» («Eltolt figurák», 1916) и особенно «Анархистские похороны» («Anarhista temetés», 1915, позже назван «Красные похороны»), где изображалось кровавое подавление траурного рабочего шествия. «Политика существует, значит, приходится с ней считаться [...] и [...] употреблять ее для самоутверждения, для преодоления препятствий», – отмечал он в статье «Политика? Искусство?» («Politika? Művészet?», 1916). Именно благодаря этому «и бесчисленные измы сумели стать общественно необходимым явлением». Обремененный тягчайшими противоречиями век творит свою, не эстетскую, а «социальную», даже «социалистическую литературу», – заявлял в открывавшем первый номер «Т.» напутствии («На крестины», «Keresztelőre») Д.Сабо*.

Духовный облик журнала был многообразен. С социально заостренным гуманизмом уживались также абсолютизация интуиции (А.Халаши), защита мистических, «трансцендентных» источников (З.Харасти). А.Комьят, который опубликовал в «Т.» одно из своих лучших стихотворений – проникнутые грустным сочувствием к крестьянам, посылаемым на бойню, лаконичные «Солдатские песни 1916» («Katonadalok 1916») – решительно отмежевывался «от всяких традиций», всякой связи с прошлым. Сам Кашшак, подчас себе же противореча, не чуждался тогда этой крайности. Но он же своими принесшими ему поэтическую известность «Мастеровыми» («Mesterembe-rek», 1915) задал в журнале совсем другую тональность: одушевляющий поэзию, противостоящий разрушению пафос созидательной коллективистской воли, братского единения народов и культур.

Уже второй номер журнала был конфискован – за иллюстрацию П.Добровича «Оплакивание Христа» – по обвинению в оскорблении религии. В 1916 последовал окончательный запрет после выхода августовского номера, в котором демонстративно протягивалась рука литераторам всех воюющих друг с другом стран. С Л.Рубинером* здесь соседствовали В.Кандинский*, Э.Верхарн, Ж.Дюамель, Л.Альтомаре, Б.Шоу. «С пытливым взором бросаем мы клич живым людям Востока, Запада, Севера, Юга, внемля их алому привету», – писал Л.Кашшак во вводной статье. Консервативная критика, одобряяя запрещение журнала, усмотрела в этом «не просто поэтически невинный мотив,.. а общественно опасное модернистское ответвление: программную интернациональность».

Лит.: Babits M. Ma, holnap és irodalom // Nyugat. 1916.06.09; Zolnai V. Új irodalom // Irodalomtörténet. 1917. 5–6. sz.; Kassák L. Új költők könyve. Budapest, 1917; Kassák L. A magyar avangarde három folyóirata // Helikon. 1964. 2–3. sz.; Koczogh Á. Az expresszionizmus. Budapest, 1967; Jozsef F. «Rohanunk a forradalomba». Budapest, 1969; Illés I. A Tett (1915–1916), Ma (1916–1925), 2 x 2 (1922). Repertórium. Budapest, 1975; Kassák L. Éljünk a mi időnkben. Budapest, 1978.

О.Россиянов

ТИ́ХАНИ, ЛАЙОШ (Tihanyi, Lajos, 19.10.1885, Будапешт – 11.06.1938, Париж) – венгерский живописец. Родился в буржуазной семье. В детском возрасте после тяжелой болезни потерял речь и слух. Посещал Училище прикладного искусства в Будапеште, летние месяцы 1907–1910 работал в известной венгерской художественной колонии в Надьбане. В 1907 побывал в Париже и в Италии на выставках П.Сезанна. Один из членов-учредителей группы художников «Восьмеро»* в Будапеште (1909), участник всех ее выставок. В 1912 выставлялся также на юбилейной экспозиции Надьбани в честь десятилетия основания школы. В 1918 примкнул к близким немецкому экспрессионизму венгерским художникам, войдя в круг журнала «Ма»*.

В ранних произведениях – пейзажах и натюрмортах (конец 1900-х – начало 1910-х) художник следовал традициям Сезанна, а затем фовистов. Воздействие экспрессионизма сказывается на его творчестве со второй половины 1910-х. Несмотря на глухонемоту, Т. жил полноценной творческой жизнью, активно участвуя в обсуждении злободневных художественных и литературных проблем жизни венгерского авангарда. Основное место в его искусстве тогда занимал портрет. Среди его моделей – поэты, литераторы, художники. Сосредоточенная проницательность психологического анализа роднит портреты Т. с работами О.Кокошки*. Принцип его подхода к натуре – заострение характерного в чертах лица, в особенностях фигуры, порой доходящее до иронического преувеличения, гротесковой выразительности. Его кисть не лепит объемы, а строит их с помощью резких, угловатых мазков. Колорит не гармоничен, а возбуждает ощущение беспокойства и тревоги (характерный пример – «Автопортрет», «Önarckép», 1912). Асимметрические сдвиги черт лица, вопрошающий взгляд, преувеличенно высокий лоб, словно вздыбленные волосы воплощают нервного, порывистого человека, напряженно пытающегося понять самого себя. В конце 1910-х Т. создал галерею выдающихся деятелей венгерской культуры – среди них искусствовед и художественный критик Л.Фюлеп (1915–1917), поэт и художник Л.Кашшак* (1916), поэт Э.Ади (1918), скульптор П.Патцаи (1919) и др. Все это – люди разного душевного склада, но их роднит напряженная внутренняя жизнь, высокий интеллект.

После падения Венгерской Советской республики Т. уехал в Вену (1920), затем в Берлин (1921–1922). С 1923 обосновался в Париже. В портретах парижского периода в его живописи усиливаются приемы кубистского письма («Портрет Тристана Тцары», «Tzara Tristan arcképe», 1926, Будапешт, Венгерская национальная галерея). В 1933 он сближается с художественным объединением «Abstraction-Creation» («Абстракция и творчество») и в дальнейшем все более склоняется к абстрактной интерпретации зримых форм, от портретного творчества и натюрмортов уходя к беспредметным картинам.

Лит.: Devényi I. Tihanyi. Budapest, 1968; Tihanyi Lajos emlékkiállítása. Budapest, 1973; Kassákl L. Éljünk a mi időnkben. Budapest, 1978.

Л.Алешина

ТО́ЛЛЕР, ЭРНСТ (Toller, Ernst, 01.12. 1893, Замочин близ Бромберга, ныне Шамоцин, близ Быдгоща, Польша – 22.05.1939, Нью-Йорк, США) – немецкий драматург, поэт, прозаик. Сын зажиточного еврейского коммерсанта. Изучал юриспруденцию в Гренобле. В 1914 пошел добровольцем на фронт, был демобилизован после ранения. Продолжал обучение в университетах Мюнхена и Гейдельберга. В 1918 участвовал в антивоенной забастовке на оружейном заводе в Мюнхене, стал членом Независимой социалистической партии Германии.

Первая пьеса Т. «Преображение. Борьба человека» («Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen», 1919) – и другие его пьесы начала 1920-х представляют собой характерное воплощение экспрессионистской поэтики и идей «активизма»*. В них отсутствует историческая конкретность. Место и время действия в «Преображении» помечено как «Европа накануне Возрождения». С возвышений, высвеченных прожектором и напоминающих трибуну, герои произносят на сцене свои монологи, обращаясь не столько к партнеру, сколько – вполоборота к рампе – к зрителю. Рушится отделяюшая сцену воображаемая «четвертая стена», актер получает возможность прямого обращения к зрителю. Тон в «Преображении» задает строка из предпосланного пьесе стихотворения: «Человек кричит!». Исходная характерная для экспрессионизма ситуация – слом жизни и необходимость начать все заново. Эта задача возлагается на главного героя. Действие в пьесе условно. В предваряющих «Преображение» замечаниях Т. выделил семь из тринадцати сцен, действие которых должно происходить как бы во сне, в призрачной полуреальности. В предисловии к пьесе «Человек-масса» он специально оговорил, что лишь немногое отличает такие «призрачные сцены» от остального действия. «Подобные теням» (ремарка автора), едут в переполненном вагоне на фронт солдаты; как тени, движутся фигуры вокруг солдатского костра; в госпитале измученные призраки – полуживые, полускелеты – выстраиваются под ослепительным светом прожектора для новой отправки на фронт. Это не реальность войны, а ее небывало сгущенное отражение. Становление «нового человека»*, понявшего антигуманную суть войны и необходимость сопротивления, его путь – таково содержание пьесы, которая кончается призывом к революции. Герой обращается к обступившему его народу с призывом к человечности. Начинается пробуждение («И об этом мы забыли! Мы же люди!») – революция по-экспрессионистски. В 1919 постановкой «Преображения» в Берлине открылся экспрессионистский театр «Трибуна». В 1918 Т. вошел в руководство Баварской Советской республики, затем стал командующим Красной армией и возглавил сопротивление Мюнхена правительственным войскам. Принципиальный противник кровопролития, Т. настоял на пассивной тактике обороны. После падения Мюнхена в мае 1919 он был арестован и приговорен к пяти годам тюремного заключения.

В драме «Человек-масса. Пьеса о социальной революции XX в.» («Masse Mensch. Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts», 1921) противопоставлены друг другу две позиции: убеждение Женщины, что убийство человека – всегда преступление, и призыв Безымянного от лица восставшего народа: «Подумайте, один кровавый бой – и вечный мир...». Гибель в тюрьме героини, отказавшейся лишить жизни сторожа и бежать, чтобы возглавить массы, оставляет намеченный конфликт нерешенным. Он снова поставлен в пьесе Т. «Разрушители машин» («Die Maschinenstürmer» 1923), посвященной луддитскому движению в Англии. Сам материал пьесы – бессмысленное уничтожение машин восставшими ремесленниками – должен был помочь автору осудить разрушительную стихию революции. «Вечно ли должен быть виновен тот, кто действует? Если же он не хочет быть виновным, должен ли он погибнуть?» – спрашивает автор. Логикой трех своих пьес

о революции драматург говорил о неизбежности чувства вины или гибели.

В последующие годы Т. отходит от поэтики экспрессионизма, но сохраняет верность его нравственным идеалам. С психологической точностью написана пьеса «Хинкеман» («Der deutsche Hinkemann», 1923, русский перевод «Эуген несчастный») о трагедии калеки, лишившегося на войне пола. Далеки от экспрессионистской манеры созданные в тюрьме стихи «Книга ласточек» («Das Schwalbenbuch», 1924, русский перевод «Тюремные песни»). Пьеса о революционере в забывшем о революции мире «Гопля, живем!» («Hoppla, wir leben!», 1927, русский перевод «Живем, живем») написана в духе «новой деловитости»* («новой вещественности»). Перед лицом угрозы фашизма Т. вновь обращается к революционным событиям в Германии, однако теперь строит свое произведение на строго документальной основе («Гасить котлы!», «Feuer aus den Kesseln!», 1930). Эмигрировав в 1933, Т. жил в Швейцарии, Франции, Англии, с 1936 в США. В эмиграции издал автобиографическую книгу «Юность в Германии» («Eine Jugend in Deutschland», 1933) и «Письма из тюрьмы» («Briefe aus dem Gefängnis», 1935); выступал в Москве на Первом съезде советских писателей (1934), на международных конгрессах в защиту культуры в Париже (1935) и Мадриде (1937); участвовал в организации помощи республиканской Испании, пережил тяжелое разочарование в ее руководстве и других организациях левых сил Европы.

Из последних произведений Т. наиболее значительна трагедия «Пастор Халль» («Pastor Hall», 1939), герой которой отказывается подписать бумагу о лояльности по отношению к Гитлеру. Заключенный в концлагерь, пастор совершает побег и затем идет на добровольную смерть, полагая, что так он может послужить для других моральным примером. Такая концовка еще раз повторяет трагический круг не отпускавших Т. сомнений, которые привели его накануне II мировой войны к самоубийству.

Соч.: Gesammelte Werke / Hg. W.Frühwald und J.M.Spalek. 5 Bdn. München, 1978; «Разрушители машин». М., 1923; Освобожденный Вотан. Л.; М., 1924; Штурм голода. Воспоминания и наброски. М., 1926; Дело об убийстве. М., 1934.

Лит.: Spalek J.M. Ernst Toller and His Critics. A Bibliography. Charlottensville, 1968; Buetow T. Der Konflikt zwischen Revolution und Pazifismus im Werk Ernst Tollers. Heidelberg, 1972; Der Fall Toller. Kommentar und Materialien / Hg. W.Frühwald u. J.M.Spalek. München, 1979; Hermand J. Zu Ernst Tollers Drama und Engagement. Stuttgart, 1981; Лацис А. Революционный театр Германии. М., 1935; Копелев Л. Драматургия немецкого экспрессионизма // Экспрессионизм. М., 1966; Павлова Н. Толлер // История немецкой литературы. Т. 5. М., 1976; Гвоздев А. Первая удача // Гвоздев А. Театральная критика. Л., 1987.

Н.Павлова

ТРАКЛЬ, ГЕОРГ (Trakl, Georg, 03.02. 1887, Зальцбург, Австро-Венгрия – 03.11.1914, Краков, Польша; перезахоронен в 1925 в Инсбруке, Австрия) – австрийский поэт, драматург. Четвертый ребенок в многодетной семье торговца скобяными изделиями. В родословной отца преобладали венгры и немцы, у матери – чехи и немцы; отец – протестант, мать – чешская католичка, после неудачного первого брака перешла в протестантскую веру, страдала депрессиями и принимала опиум; няня Мария Беринг, родом из Эльзаса, воспитывала детей в традиции мистического католицизма. Важнейшим экзистенциальным переживанием Т. стала рано вспыхнувшая неодолимая страсть к младшей сестре Маргарете (Гретль, покончила с собой в 1917), и эту страсть Т. воспринимал как нависшие над семьей и человеческим родом грех и проклятие, пытаясь трансформировать их в своем творчестве во всепроникающее сострадание и возвышающую духовность космического масштаба (сестра – один из основных символов его поэзии).

В 1897–1905 Т. посещал классическую гимназию в Зальцбурге; бросил учебу после седьмого класса. В эти же годы учился игре на фортепиано, восторгался романтиками и – позднее – Р.Вагнером. С 1904 увлекался Бодлером, Верленом, С.Георге, Гофмансталем, начал писать стихи; вступил в литературный кружок «Аполлон» (позднее – «Минерва»), где царил культ Ницше и Достоев-

ского; из «Преступления и наказания» в поэзию Т. вошел образ Сони, блудницы и святой. В 1905–1908 Т. был учеником фармацевта в зальцбургской аптеке, затем еще четыре семестра обучался в Венском университете, сдав в 1910 магистерский экзамен на фармацевта. С 1905 Т. пристрастился к наркотикам, с которыми затем безуспешно боролся до конца жизни. К наркотикам приобщилась и Гретль, что Т. воспринимал как личную вину и как проклятие рода.

В октябре 1910 Т. записался на одногодичную добровольную службу в армии, служил в Вене. В апреле 1912 получил должность военного провизора в гарнизонном госпитале в Инсбруке. Но уже в конце года перешел на гражданскую службу в министерстве труда в Вене: получив искомую должность 31 декабря 1912, он уволился 1 января 1913 и вернулся в Инсбрук; в июле–августе 1913 работал служащим военного министерства в Вене, затем уволился по болезни и уезхал в Венецию, где встречался с К.Краусом*, А.Лоосом, П.Альтенбергом и Л. фон Фикером. До начала I мировой войны Т. жил на литературные гонорары и субсидии друзей. По представлению Л. фон Фикера, богатый меценат (и будущий философ) Л.Витгенштейн выделил Т. в июле 1914 стипендию в 20000 крон (такую же сумму получал и Р.М.Рильке). Но воспользоваться этой стипендией Т. не успел из-за начавшейся I мировой войны: в конце августа его призвали в действующую армию и отправили на Восточный фронт в Галицию. В сражении под Гродеком (08–11.09.1914) он почти без медикаментов оказывал помощь тяжелораненым. Во время последовавшего отступления совершил попытку (уже не первую) самоубийства, был отправлен в гарнизонный госпиталь в Краков для освидетельствования психического состояния (биографы упоминают шизофрению). 3 ноября 1914 Т. умер от остановки сердца «вследствие интоксикации кокаином» (как записано в анамнезе).

За десять лет мучительных творческих поисков Т. прошел несколько этапов: ученичества (1904–1909) у поздних немецких романтиков и французских «прóклятых поэтов» (он с детских лет читал по-французски); этап выработки собственной творческой манеры (1910–сентябрь 1912), по своему характеру экспрессионистской и во многом близкой Г.Гейму* и Я. ван Ходдису*; этап поисков новаторской образности и новых мелодико-ритмических возможностей стиха, в том числе и с опорой на традицию Ф.Гёльдерлина (осень 1912–1913); и, наконец, последний этап, который отмечен немногими стихотворениями, созданными с декабря 1913 и до смерти («Жалоба II», «Klage II»; «Гродек», «Grodek»; лирической прозой «Сон и затмение ума», «Traum und Umnachtung» и др.), где Т. обретает новый, синтезирующий, стиль, выводящий его поэзию за рамки экспрессионизма.

Первая поставленная на сцене зальцбургского городского театра одноактная пьеса Т. носила название «День смерти» («Totentag», 1906); амбивалентный образ (и символ) смерти останется лейтмотивом его творчества. Пьеса имела успех, но после провала в том же театре следующей пьесы «Фата Моргана» («Fata Morgana», 1906) Т. уничтожил оба текста, а заодно и наброски трехактной трагедии «Смерть Дон Жуана» («Don Juans Tod»). В 1908 в «Зальцбургер фольксцайтунг» («Salzburger Volkszeitung», «Зальцбургская народная газета») было опубликовано стихотворение Т. «Утренняя песня» («Das Morgenlied»). В 1909 с помощью Х.Бара* в Вене были напечатаны еще три стихотворения, но подготовленный поэтом стихотворный сборник был отклонен мюнхенским издательством (опубликован 1939). С 1912 стихотворения Т. регулярно публиковались в журнале «Бреннер»*, издатель которого Людвиг фон Фикер стал одним из самых близких друзей и покровителей поэта. Но и второй сборник стихов «Сумерки и распад» («Dämmerung und Verfall») не нашел издателя. В апреле 1913 Т. получил письмо от издателя К.Вольфа* с предложением сотрудничества, послал ему большую рукопись, из которой Ф.Верфель* отобрал сборник «Стихотворения» («Gedichte»), опубликованный в конце июля 1913 в серии «Судный день»* («Der jüngste Tag», № 7–8). В конце мая 1914 Т. успел вычитать кор-

ректуру своей следующей книги «Себастьян во сне» («Sebastian im Traum», 1915). В 1919 К.Вольф издал в Лейпциге первое посмертное собрание избранных сочинений Т. Критическое собрание сочинений в двух томах было издано в 1969 в Зальцбурге.

Особое положение Т. в австрийской и всей немецкоязычной поэзии экспрессионизма отчасти объясняется совпадением коллизий его личной жизни и судьбоносных трагедий XX в., повлекших кризис гуманистического сознания в целом. Его поэтический мир на ранних этапах близко соприкасается с поэзией берлинца Г.Гейма, который называл себя «немецким Рембо». Гейм утонул в 24 года, Т. не дожил до 28 лет три месяца, но именно в последние годы жизни он создал шедевры, о которых его современник А.Эренштейн* сказал в 1919, что «никто в Австрии никогда не писал более прекрасных стихов, чем Георг Тракль». Т. тоже многому учился у Рембо, вырабатывая свою «образную манеру: в четырех стихах объединять четыре фрагмента образа в единое цельное впечатление». Этот прием, свойственный Г.Гейму, Я. ван Ходдису* и Т. почти в равной степени, служит, в первую очередь, для достижения еще большей, чем у их предшественников, суггестивности поэтической речи. Ощущение упадка, гниения, катастрофы разрастается до космических масштабов. Экспрессионисты достигают психологической и образной убедительности, одушевляя природные процессы, и – с другой стороны – вовлекая человеческие деяния в общий природно-космический круговорот: «Эти красные закаты! / Виноградом перевиты, / Голубою тьмой объяты, / Страхи в окна бьют сердито. // Пыль взбегает в сток вонючий, / Звон стекла в дрожащей раме. / Жеребцов горячих тучи / Хлещет молния кнутами [...] Крик истерики в больнице. / Синий посвист в перьях ночи. / И внезапно, как зарница, / Дождь сверкнул ей прямо в очи» («Ненастный вечер», «Der Gewitterabend»; перевод А.Прокопьева). Но в своем зрелом творчестве Т., пройдя школу Гёльдерлина, Достоевского и Л.Толстого, идет дальше Гейма и ван Ходдиса в разработке диалектики добра и зла, показывая не только их нерасторжимые взаимосвязи, но демонстрируя их взаимообусловленность и взаимоперетекаемость; особенно убедительными его образы становятся потому, что импульсы он получает не извне, но из своей собственной души, измученной «жадной лихорадкой жизни», и одержимый стремлением «хоть в самой малой степени придать бытию форму... (что за адский хаос ритмов и образов во мне!)». Эти выдержки из писем в 1908–1910 показывают психическое состояние Т., которое он пытался приглушить то наркотиками и алкоголем, то творческим экстазом: «О, как бьет крылами душа по ночам...» («Песнь о стране Запада», «Abendländisches Lied», 1914; перевод С.Аверинцева).

Чутко реагируя на приближающуюся европейскую трагедию, Т. обнаруживал все большее соответствие между злом внутри себя (воспринимая зло не «эстетически», как во многом Бодлер, Ницше, С.Георге, но – вслед за Достоевским, – ощущая неискупленный грех и солидарность с обездоленным человечеством) и злом вовне, что заставляло его смотреть далеко вперед и видеть трагедию европейского гуманизма XX в.: «Я тоскую о дне, когда душа моя не захочет и не сможет более жить в этом грешном теле, зачумленном меланхолией, о дне, когда она покинет эту нелепую оболочку из грязи и гнили, представляющую собой зеркальное отражение безбожного, проклятого столетия» (из письма Л. фон Фикеру 26 июня 1913). Т. нередко создавал несколько вариантов одного стихотворения: их рассмотрение показывает, что, поэт добивается все большей обобщенности образов, настойчиво разрабатывая собственную символику, основанную на взаимодействии различных уровней языка и добиваясь не известного дотоле обогащения поэтической речи образом, звуком, запахом, молчанием. Это придавало его поэзии исключительную напряженность контрастов и редкую герметическую завершенность, оставляющую, однако, огромный простор для интерпретаций.

Соч.: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe / Hg. W.Killy und H.Szklenar. 2 Bde. Salzburg, 1969; 1987; Избранные стихотворения. М.,

1994; Избранное. М., 1994; Песня закатной страны. М., 1995; Стихотворения. Проза. Письма. М., 1996 (на немецком и русском языках).

Лит.: Killy W. Über Georg Trakl. Göttingen, 1960; Basil O. Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1965; Sauermann E. Zur Datierung und Interpretation von Texten Georg Trakls. Innsbruck, 1984; Saas Ch. Georg Trakl. Stuttgart, 1984; Doppler A. Die Lyrik Georg Trakls. Wien, 1992; Фюман Ф. Над огненной пучиной. Опыт с поэзией Георга Тракля // Магический кристалл. Новеллы, повести, эссе писателей ГДР. М., 1988.

А.Гугнин

ТРЕТЬЯКÓВ, СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ (08.[20].06.1892, Кулдига, Курляндская губерния – 09.08.1939, Москва) – русский поэт, драматург, публицист. Старший из восьми детей в семье учителя. В 1916 окончил юридический факультет Московского университета, входил в группу футуристов «Мезонин поэзии». В 1919–1922 работал на Дальнем Востоке. Первые книги стихов «Железная пауза» (Владивосток, 1919) и «Ясныш» (Чита, 1922) были насыщены неологизмами, звукописью, «летящими кометами гипербол». После возвращения в Москву сотрудничал с С.Эйзенштейном* в театре Пролеткульта* и с В.Мейерхольдом в ГОСТИМе. В 1923–1928 Т. принадлежал к объединению ЛЕФ («Левый фронт искусств»), после ухода оттуда Маяковского* стал редактором журнала «Новый ЛЕФ» (выпустил 5 номеров). Будучи одним из теоретиков «литературы факта», «социального заказа», он считал, что беллетристику вытеснит документальная проза, станковую картину – фотография, постановочную съемку – хроника. Роман «Дэн Шихуа», написанный после поездки для чтения лекций в Пекинском университете в 1924–1926, автор назвал «био-интервью», по аналогии с биомеханикой В.Мейерхольда. Выступал против «искусства-наркотика», «искусства-флёра» за возвращение к непосредственным реакциям человека, к «точке возбудимости», к выявлению «эмоциональной насыщенности» и «эмоциональному сочувствию».

Пьесы Т. предполагали участие зрителей в театральном действии и в дискуссии по поводу происходящего на сцене. Так, в 1924 спектакль «Противогазы» был поставлен С.Эйзенштейном прямо на Московском газовом заводе, «Непорзач» («Непорочное зачатие», 1923) – в комсомольском клубе как часть антирелигиозного диспута в связи с праздником Рождества. Для театра Мейерхольда Т. создал пьесы в жанре политического обозрения со множеством действующих лиц, эпизодов и сцен, связанных между собой не сюжетно, а вставными эстрадными номерами. Он написал титры для кинофильма «Броненосец “Потемкин”» (1925). Т. любил, по его выражению, подбрасывать «в чужие гнезда яростных кукушат своих постановок», то есть перерабатывать в соответствии со своими принципами чужие произведения. Из мелодрамы М.Мартине «Ночь» Т. сделал митинговое «Военно-революционное действие, посвященное Красной Армии», известное под названием «Земля дыбом» (1923). В спектакле чередовались сатирические и пафосные эпизоды, стихи были заменены прозой, уличным просторечием («шкурники», «саботаж»), впервые использовался киноэкран, по сцене проезжал автомобиль, шум которого вытеснял траурную музыку. «Патетическая эстрада, – писал Т., – могла возникнуть только в стране фантастической социальной стройки». Сюжет пьесы «Рычи, Китай!» (1926) взят из газетной заметки о случайно утонувшем в Янцзы англичанине и последующей казни китайцев-лодочников. Т. признавался, что спектакль, построенный как этнографический очерк, с одной стороны, и как газетная статья, с другой, оказался для большинства только экзотическим и трогательным зрелищем. Возникавший конгломерат стилей, прежде всего документально-конструктивистского и эмоционально-экспрессионистского, Т. комментировал в «Драматурговых заметках»: «Выйти на улицу и растворить в деле свою эстетическую, эмоционализаторскую сущность театру не удалось».

Кризис агитационного театра был во многом предопределен изменением и усложнением политической ситуации. В конце 1920-х политические кабаре и обозрения самодеятельных коллективов «Синей блу-

зы» уже не исчерпывали зрительского интереса, подобно тому, как это произошло с политическим театром Э.Пискатора*. Догматизм и конъюнктурность ограничивали «выразительные формы», символизирующие «коллективную волю общества», что впоследствии Х.Вальден* в ходе дискуссии в журнале «Ворт» (1938) назвал «вульгарным экспрессионизмом». Если пафос спектакля «Слышишь, Москва?!» (1923), действие которого происходило в Германии, был вполне органичен, несмотря на плакатность и схематизм, то «Рычи, Китай!», по мнению видевшего пьесу в Берлине О.Шлеммера, казался многословным и лишенным поучительности. Тем не менее, во время гастролей театра Мейерхольда весной 1930 в Германии и позже она была сыграна около ста раз. С тех пор Т. стал одной из ключевых фигур в русско-немецких культурных связях. Ему принадлежал перевод и предисловие к первой книге Б.Брехта*, изданной в Москве «Эпические драмы» (1934). Т. не только вносил «русский элемент» в немецкую среду, в частности, во время поездки в Германию, Австрию в 1930–1931, но знакомил русских читателей с теми писателями, чьи книги сжигали нацисты («Люди одного костра», 1936). Его соединяли творческие и дружеские отношения с Дж.Хартфилдом, Э.Пискатором, Ф.Вольфом, Й.Р.Бехером*, Г.Эйслером, Т.Пливье, О.М.Графом и др. Последней книгой Т. стала «Страна-перекресток. Пять недель в Чехословакии» (1937). 26 июля 1937 писатель был арестован, осужден и через два года расстрелян. «Мой учитель Третьяков (огромный, приветливый) расстрелян по приговору суда народа», – писал узнавший о гибели друга Брехт.

Соч.: Октябревичи. М., 1924; Итого. М., 1924; Рычи, Китай. М., 1926; Речевик. М., 1929; Страна-перекресток. М., 1991.

Лит.: Рудницкий К. Мейерхольд. М., 1981; Колязин В. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия. М., 1998.

В.Терёхина



У

УИЛЬЯМС, УИЛЬЯМ КАРЛОС (Williams, William Carlos, 17.09.1883, Резерфорд, Нью-Джерси – 04.03.1963, там же) – американский поэт и прозаик. Сын англичанина и пуэрториканки. По образованию врач. Учился в Пенсильванском и Лейпцигском университетах, подружился с поэтом Э.Паундом и с художником Ч.Демутом, которому посвятил отмеченный экспрессионистскими и футуристическими тенденциями сборник «Весна и все остальное» («Spring and All», 1923). Интерес к имажинистским экспериментам и увлечение современной живописью рано привели У. к отходу от позднеромантической эстетики и созданию собственного стиля. В урбанистической поэзии У. 1910–1920-х годов формируется его творческая программа («писать о предмете, а не высказывать свои идеи о нем»), позднее взятая на вооружение поэтами-объективистами 1930-х годов.

В 1916 году подборка стихотворений У. появилась в авангардистском журнале «Другие», где публиковались близкие футуризму и экспрессионизму поэты. Стихи отличались жизнеутверждающим тоном, стремлением создать с помощью особого сцепления слов поэзию будней, мельчайших деталей. Складываются основные элементы уильямсовского верлибра – синкопы, сочетание в пределах одной строки нескольких размеров, подчеркнутая ясность и простота образа, совмещение внешне непритязательных зарисовок со сложнейшими метафорами и не всегда очевидными ассоциациями. Основной проблемой для У. оставалось противоречие между футуристическим тяготением к формализации и экспрессионистской установкой на полную творческую свободу самовыражения.

Уже в ранней поэзии У. обнаруживает тяготение к созданию сложных цепочек мо-

тивов, что позднее вылилось в создание панорамных книг, лирических циклов и стихотворного эпоса. В сборнике, названном по-испански «Al Quién Quiere» («Тому, кто любит», 1917), он стремится подчеркнуть значимость не только мысли или образа, но и самоценность вещно осязаемых слов, перенося принципы авангардной живописи на область словесного творчества. Поэзию он воспринимает прежде всего как чистую экспрессию, выражение моментальных настроений, сменяющих друг друга в сознании поэта. Под влиянием «принципа аккумуляции образов и образных цепочек» в живописи В.Кандинского* и П.Сезанна У. приходит к особой форме словесной выразительности – посредством взаимоналожения нескольких образов и создания «визуального аккорда» он выявляет новый и неожиданный смысл.

В сборнике «Кóра в аду: импровизации» («Kora in Hell: Improvisations», 1920) У. противопоставляет слишком традиционную, с его точки зрения, поэзию более новаторской современной живописи. Книга создана по принципу монтажа, стихи перемежаются с прозаическими отрывками дневникового типа, сухими фактографическими заметками, рассуждениями о природе искусства и творческого воображения, из которых и складываются «импровизации» поэта. Эта книга, как и другие сборники У. 1920-х годов, сочетающие поэзию и прозу – «Кислый виноград» («Sour Grapes», 1921), «Весна и все остальное» (1923), пародийная прозаическая книга «Великий американский роман» («The Great American Novel», 1923) – принадлежат к наиболее экспериментальным его произведениям, где явственны отголоски европейского живописного экспрессионизма, постимпрессионизма, кубизма, футуризма и сюрреализма, в области словесного творчества – имажинизма и вортицизма.

Ранняя поэзия У. полностью вписывается в эспрессионистскую эстетику, которую он назвал «искусным выражением реакций бурления и кипения в современном европейском сознании». Однако «объективистский» пафос У. делал его слишком отстраненным наблюдателем для экспрессиониста. Он неизменно отвергал усложненную символику, эмоции, идеи, если они не были воплощены в конкретном «информативном» образе. Гротескные, отмеченные причудливыми ассоциациями образы ранней поэзии У. в сочетании с синкопированной ритмикой объективно близки экспрессионистским опытам. В «Апологии» он пишет о «застывших масках лиц»; а в «Чистом продукте Америки» появляются характерно экспрессионистские образы «земли под ногами», что «была экскрементом некоего неба». Дегуманизированная городская среда – «разнородность и тупость современной жизни, ее провалы в бессмысленность», преодолеваемые лишь «интенсивностью видения фактов» – заботила У. не меньше, чем других поэтов начала XX в. Но урбанизм многих его стихов, завороженность яркими, динамичными образами не были отмечены отчаянием и пессимизмом. Объективно близка экспрессионизму мысль У. о том, что поэзия должна «разрушать барьер, постоянно существующий в сознании читателя и лишающий его непосредственного контакта с миром».

Достижения У. в сфере стихосложения и поэтического языка оказали влияние на творчество американских поэтов XX века – К.Сэндберга, Э.Л.Мастерса, Р.Лоуэлла, А.Гинзберга, А.Маклиша и др.

Соч.: I wanted to Write a Poem. The Autobiography of the Works of a Poet. B., 1958; [Стихи] // Современная американская поэзия. Антология. М., 1975.

Лит.: Interviews with William Carlos Williams. Speaking Straight Ahead / Ed. by L.Wagner. New Directions, 1976; Marling W. William Carlos Williams and the Painters 1909–1923. Ohio, 1982; MacGowan Ch.J. William Carlos Williams's Early Poetry. The Visual Arts Background. Ann Arbor, 1983; Baldwin N. To all Gentleness. William Carlos Williams. The Doctor Poet. N.Y., 1984; Зверев А. Модернизм в литературе США. М., 1979.

М.Тлостанова

УИЦ, БЕЛА (Uitz Bela, 07.03.1887, Мехала, пригород Темешвара, теперь – Тимишоара, Румыния, – 26.01.1972, Будапешт) – венгерский график и живописец. Родился в

крестьянской семье. Обучался токарному ремеслу в Темешваре, позже посещал Училище прикладного искусства (1907) и Высшую школу изобразительного искусства в Будапеште (класс Э.Балло, затем – К.Ференци, 1908–1912). В 1914 в Салоне молодых художников выставлялись рисунки У. углем, высоко оцененные, в частности, Л.Кашшаком*, который привлек его к сотрудничеству в журнале «Ма»*, и с 1916 У. становится его соредактором. В эти годы он работает преимущественно как график. Тематика его графических листов, исполненных обычно углем и построенных на контрасте темных бархатистых штрихов со свободными от рисунка белыми пятнами, лирична, но, вместе с тем, по своей трактовке глубоко драматична. Все они – «будто крики о помощи» (Л.Кашшак). В дальнейшем драматизм и динамичность композиции растут, подчеркиваемые резкостью поз и движений, суровой выразительностью лиц. Такова изображающая К.Либкнехта гравюра на меди (1919) с ее контрастами тени (фон) и света (непреклонно целеустремленные черты лица).

В период Венгерской Советской республики 1919 У. руководит Пролетарской художественной мастерской, обращается к плакату и монументальному искусству. Известный плакат «Красноармейцы, вперед!» («Vörös katonák, előre!»), пластически близок к фреске. В его композиционном строе большую роль играет жесткий ритмический повтор марширующих ног, тождественного профиля лиц, диагоналей винтовок. Тогда же (1919) исполнены эскизы фресковых композиций «Строители» («Építők») и «Рыбаки» («Halászok»), решенные в том же, хотя более обобщенном, ключе. Образам здесь придан вневременной, общечеловеческий характер. Цвет использован весьма скупо, имеет прежде всего символический смысл. Так, в «Строителях» доминирует красный как знак занимающейся зари – строящегося нового, свободного общества, в «Рыбаках» – синий, воплощающий взволнованную водную стихию.

После падения Венгерской Советской республики художник эмигрирует, сначала в Вену (1920–1924), затем в Париж, где сближается с А.Барбюсом и группой «Кларте»; создает там декорации к постановке «Матери» М.Горького. В его творчестве 1920-х можно проследить несколько этапов. Вначале он отдает дань поискам красочных гармонических цветосочетаний и отвлеченным композиционным формам. Так, его многофигурная фреска «Человечество» («Emberiség», 1920, сохранился только эскиз), посвященная памяти Советской Венгрии, должна была символизировать устремление от страданий (левая часть) через свободный коллективный труд (правая часть) к совершенному – «красному» – человеку (верх). Затем в его искусстве заметно усиливаются экспрессионистские тенденции. Самый яркий образец – посвященная восстанию луддитов серия из четырнадцати офортов «Генерал Лудд» («General Ludd», 1922–1923), которая создавалась под впечатлением подавления венгерской пролетарской диктатуры. В фигурах английских ткачей-машиноборцов подчеркнута ожесточенная, почти дикая стихийная сила. Такова и центральная, сам «генерал»: яростно волевое лицо, с вызывающим упорством простертые руки. Стихийное эмоциональное возмущение достигает гротесковой гиперболичности, машиноборцами движет необузданный инстинкт разрушения. Финал – жестокая казнь восставших на фоне цветущего луга. После создания этой трагической сюиты художник словно ищет разрядки в прозрачных по рисунку и стройных по композиции пейзажах Парижа (1924–1925).

С 1926 по 1970 У. живет в Советском Союзе. Примкнув еще в начале 1920-х к коммунистическому по направлению журналу «Эдьшег»* и пролеткультовским установкам (правда, понимаемым по-своему: «коллективизм, материальность, синтезирующая централистичность форм»), он принимает активное участие в художественной жизни советской страны. Становится профессором, затем деканом факультета монументального искусства ВХУТЕИНа (1926, 1928), организует Международное бюро революционных художников (1930, в 1931–

1935 его секретарь). Основные творческие интересы У. в это время связаны с монументальной живописью. Он готовит эскизы фресок для ряда санаториев. В 1936–1938, живя в Киргизии, работает над росписью Дома Правительства во Фрунзе. В 1940 привлечен к работе над созданием живописного оформления Дворца Советов в Москве, в 1948 создает фреску о Сталинградской битве, а в 1954 принимает участие в исполнении двух фресок для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (от всех этих произведений сохранились лишь отдельные фрагменты и эскизы). В них видно стремление сплавить свои формальные новации – за которые он придирчиво критиковался в советской печати – с традициями монументального искусства итальянского Возрождения. 1938–1939 У. провел в заключении по ложному политическому обвинению. В 1968 побывал в Будапеште на выставке своих произведений, а в 1970 вернулся в Венгрию.

Лит.: Uitz. Budapest, 1967; Kontha S. Uitz Bela // Vá regy új vilag. Budapest, 1975; Bajkai R.É. Uitz Béla. Budapest, 1977; Маца И. Бела Уиц // Печать и революция. 1927. Кн. 4; Шалабаева В. Бела Уиц. М., 1987.

Л.Алёшина

УНРУ, ФРИЦ фон (Unruh, Fritz von, 10.5.1885, Кобленц – 23.11.1970, Диц-на-Лане) – немецкий драматург, романист, публицист. Сын генерала, учился в кадетском корпусе, в 1905 поступил на военную службу, которую оставил в 1911. Тем не менее, пошел добровольцем на I мировую войну, участвовал в крупных сражениях. После войны учился в Берлине, позднее жил во Франкфурте-на-Майне. Потомок старинного аристократического рода, поставлявшего армии высших офицеров и генералов, юный У. рано ощутил несоответствие своих творческих устремлений с военной муштрой и милитаристским духом. Опыт войны окончательно отвратил его от военной карьеры, сделав пацифистом, что отразилось в его драматургии и прозе, многочисленных публичных речах и автобиографических сочинениях.

По совету М.Рейнгардта, отвергнувшего (оставшийся неизвестным) первоначальный вариант пьесы «Луи Фердинанд, принц Прусский» («Louis Ferdinand. Prinz von Preussen»), У. обратился к материалу собственной жизни, на основе которого создал пьесу «Офицеры» («Offiziere», 1911), поставленную Рейнгардтом в 1912. После премьеры критика провозгласила автора надеждой немецкого театра. Стилистика драмы еще обнажает связь с натурализмом. Блестяще переданный офицерский жаргон, сцены в казино, в которых патриотические фразы прикрывают внутреннюю пустоту молодых офицеров, свидетельствуют о критической, хотя еще и не резко выраженной, дистанции автора по отношению к прусской военщине. Конфликт драмы отдаленно напоминает «Принца Гомбургского» Клейста; патриотический пафос пьесы, где важную роль играет мотив смерти, в предвоенные годы имел большой резонанс, а самого автора прославляли как продолжателя клейстовской традиции. Переработанный вариант драмы «Луи Фердинанд» (опубликован в 1913) был удостоен премии Клейста (1914); премьера состоялась лишь в 1922 в Дармштадте, став одной из самых популярных постановок послевоенного времени. Принц Луи Фердинанд, герой драмы, стремится к восстановлению могущества и величия Пруссии, утраченных в войнах с Наполеоном. Он считает необходимым развязать войну и заставить короля действовать, а сам ищет смерти на поле боя. Мотив героической гибели за отечество снова вызывает ассоциации с Клейстом. Но в драме У. смерть трактуется совершенно иначе: как бегство и ложь. Собственный военный опыт обогатил У. убеждением: то, что называлось «трусостью», на войне может стать началом мужественного стремления к жизни, а мужество «героической смерти» – проявлением трусости. Подобно «Офицерам», драма затронула нерв времени, хотя представляла собой скорее отход от экспрессионистской идеи «порыва»* и обновления; успех у публики был во многом связан с показом лжевеличия Пруссии. Военный опыт также лежит в основе драматической

поэмы «Перед решением» («Vor der Entscheidung», во время войны запрещена цензурой, издана 1919). За фигурой улана, постепенно осознающего бессмысленность войны и приходящего к нравственному очищению, просматривается сам автор. Здесь, в отличие от «Офицеров» и «Луи Фердинанда», экстатически звучит тема «нового человека»*.

Стилистически более всего близок к экспрессионизму рассказ «Самопожертвование» («Opfergang», 1919), один из лучших в наследии У. В нем присутствуют многие элементы экспрессионистского стиля: короткие, «бегущие» паратактические фразы, обилие неологизмов, неожиданные метафоры и др. История немецкой роты, жизнями оплачивающей несколько метров земли под Верденом, убедительно показывает абсурдную бесчеловечность войны.

Драма «Род» («Das Geschlecht», 1917), первая часть трилогии, в которую входят также пьесы «Плац» («Platz», 1920) и «Дитрих» («Dietrich», 1936, не опубликована), была поставлена в 1918 и триумфально обошла немецкие сцены. Эта мистически-пророческая драма была расценена как главное произведение У. и один из важнейших художественных документов немецкого экспрессионизма. В ней возникают элементы «абстрактной» драматургии, заметен отказ от психологических мотивировок характеров и логического развития действия. Проклиная войну и возвещая наступление новой «человечной» эры, автор подвергает резкому осуждению «старый мир», первопричину всех зол. Христианское ожидание спасения сочетается с осознанием изначальной абсурдности жизни и бесперспективности анархистской свободы. Это художественная попытка не только передать опыт внутреннего обновления и преображения человека в экспрессионистской символике, но и обозначить цель этого преображения – формирование «нового человека» и усовершенствование мира. В пьесе «Плац» («Platz») пафос «возвещения», столь ощутимый в первой части трилогии, уже представлен критически. Во многом это произведение пародийно-сатирически перекликается с комедией Штернгейма* «Штаны», порой откровенно полемизируя с ней. Но прежде всего это сатира на войну. Герой, восставший из братской могилы, оказывается лицом к лицу с хаосом послевоенной реальности и духовным и нравственным дискомфортом. Экстатический порыв героя оказывается бессмысленным – так автор выражает разочарование и утрату революционных иллюзий на обновление мира и человека. У. одним из первых среди экспрессионистов вступает на путь самопародии. В драме «Грозы» («Stürme», 1922) снова возникают персонажи из пьесы «Плац» в пародийном варианте. В качестве эпилога к экспрессионистскому движению можно рассматривать комедию «Фея» («Phaea», 1930), с большим успехом поставленную в том же году Рейнгардтом. В ней возникает некая псевдо-действительность, мир кривых зеркал: представители старого общества – аристократы, офицеры, а заодно и бывшие экспрессионисты – всего лишь носители ролей, их слова и жесты пародийны (автор пародирует и вошедшую в моду «новую деловитость»*). Как и комедия «Зеро» («Zero», 1932), эта гротескная пьеса обладала явным провидческим смыслом: автор трезво представлял себе близкое будущее Германии, как, впрочем, и многие другие деятели культуры в последние годы Веймарской республики. Многочисленными публичными выступлениями, так же как и своей деятельностью депутата рейхстага, У. пытался противостоять приходу нацизма к власти. В 1932 он уехал в Италию, потом во Францию, где в 1940 был интернирован, затем бежал в США. В 1952 он приехал в ФРГ; в 1955 вернулся в США; в последующие годы неоднократно менял место жительства, пока в 1962 окончательно не поселился на родине.

После II мировой войны его имя в Германии было почти забыто. И только историки литературы вспоминали, что Г.Гауптман в 1917 назвал пьесу «Род» «самым благородным, подлинным и глубоким произведением, порожденным войной и новой немецкой литературой», а Рильке позднее отзывался о двух первых частях трилогии

как о «редкостных явлениях, великолепных в подлинном смысле слова».

Соч.: Der Sohn des Generals. Roman. 1957; Rebell und Verkünder / Hg. F.Rasche. Auswahl. 1960; Im Haus des Prinzen. Roman, 1969.

Лит.: Diebold B. Anarchie im Drama. 1921; Meister R. Fritz von Unruh. 1925; Ibel R. Stefan George und Fritz von Unruh, 1926; Kronacher A.F. von Unruh, 1946; Arnold A. Die Literatur des Expressionismus. 1966; Durzak M. Fritz von Unruh // Expressionismus als Literatur / Hg. W.Rothe. Bern; München, 1969; Hinck W. Das moderme Drama in Deutschland. 1973.

И.Млечина

УТОПИЗМ – одна из ключевых характеристик экспрессионистского художественного мышления. Противоречивое, как и сам экспрессионизм, это понятие складывается из часто пересекающихся разнородных, даже взаимоисключающих слагаемых: с одной стороны, христианских идей воскресения, спасения, искупления, бессмертия души, с другой, – социально-философских и социально-политических идей совершенствования человека и переустройства общества. В творчестве одних экспрессионистов (Бехера*, Толлера* и др.) обе эти формы утопического мышления – религиозная и социально-политическая – нередко сливаются воедино, в творчестве других – демаркационные линии очень подвижны; у третьих они разведены весьма четко. Так, у ван Ходдиса* идея воскресения предстает, в отличие от Верфеля*, отделенной от христианской традиции. Очень редко общественные утопии ранних экспрессионистов носят сколько-нибудь ясный характер – это более присуще предреволюционным и революционным настроениям, когда социальные представления о будущем человечества обретают определенные контуры. Чаще всего речь идет о самых расплывчатых идеях, восходящих к библейской традиции, – о добре, побеждающем зло, справедливости и любви.

Обращение к идеалу всеобщего братства, резко усилившееся во время I мировой войны, – предстает как способ преодоления изоляции индивида; в антологии «Человечный боец» («Menschlicher Kämpfer», 1919) мотив братства противостоит взаимной ненависти, проявившейся на войне, подавляющей человека цивилизации, бесчеловечности больших городов – источников порока и разврата, угнетения и несвободы. Возникает образ «мирного города» как видение идеального социального организма.

Религиозный утопизм нередко соединяет апокалиптические идеи избавления от вины и греховности человека и грядущей катастрофы с вознесением и Божьей милостью. Мотив крушения мира с последующим рождением нового, человечного мироустройства, звучит у Газенклевера* (стихотворение «Христос», 1913). Возрождение человека и человечества путем революции и социального переустройства воспевают О.Канель*, К.Оттен*, Л.Рубинер*, Й.Р.Бехер* и др. Предвоенная счастливая пора надежд и радостных предчувствий была полна утопическими видениями о всемирной общности, достижимой – в понимании поэтов – лишь в яростном конфликте с исчерпавшим себя «миром отцов». Утопические надежды и расплывчатый идеалистический пафос характеризуют, в той или иной форме, все творчество экспрессионизма вплоть до его угасания в середине 1920-х.

Утопична одна из излюбленных экспрессионистских идей – идея «нового человека»*, с которой связаны и религиозные, и революционные упования. Не случайно этический пафос экспрессионизма часто направлен против эгоцентрического обособления индивида, на преодоление «я» в пользу «мы». В этой системе мировоззренческих координат ценность индивида проявляется лишь в его связи с «со-человеками», «со-людьми». В то же время Г.Бенн* презрительно говорит о «термитизме», «инсектизме», как о последствиях «прославления общности».

В представлении большинства экспрессионистов Божественная милость и человеческое деяние должны дополнять друг друга, способствуя спасению человечества. Хотя в рамках экспрессионистской экстатики остается неясным, как должен осу-

ществляться прорыв к подлинному в человеке, главное заключается в том, что понятие возвышенного отнесено не столько к Божественному, сколько к человеческому началу. «Душевное» как источник новой религии – часто повторяющийся мотив экспрессионизма. При этом образ Христа является как проекция человека, стремящегося – через самопреодоление – к совершенству. Толлер* в драме «Человек-масса» говорит о «невидимом храме» как оплоте мира, где будут господствовать справедливость и человечность, а война окажется невозможной.

Утопична и характерная для многих экспрессионистов идея изменения и улучшения мира с помощью искусства, прежде всего театра. Театральные «святые экстазы» должны подвигнуть публику к борьбе за обновление окружающей действительности. Поэт, несущий «благословение», – характерная фигура экспрессионистской «драмы возвещения» («Verkündigungsdrama»), утопичной уже по своей задаче – изменить жизнь с помощью поэтического слова. И хотя к акту преображения и спасения, снова и снова воспроизводимому экспрессионистской драматургией, ведет тяжкий путь испытаний, «хождение по мукам», герой на этом жертвенном пути закаляется и обретает самого себя.

Экспрессионистская драма полна метафорики, связанной с исцелением и обретением Божьей благодати, равно как полна и социал-утопических лозунгов, часто в сопровождении драматизированных христианских ритуалов («Нищий» Зорге*). Христианская символика превращает «Граждан Кале» Кайзера* в своеобразную мистерию, в которой соединяются религиозные и «светские» сцены спасения. Драма Корнфельда* «Рай и ад» (1919) завершается сценами-видениями, когда возносящиеся в небо люди венчаются с Богом. При этом именно самопожертвование предстает самой надежной гарантией всеобщего исцеления. В социально-утопической драме Рубинера «Отвергающие насилие» (1917) возникает миссионерская жертвенная общность людей, охваченных идеей просветления и обновления. Свою драму «Человек-масса» Толлер характеризует как «визионерское зрелище» и в режиссерских ремарках требует перевести сцены, изображающие «реальное действие» в «визионерскую даль мечты», в «сновидения». Всеобщее покаяние, искупление возводится до уровня озарения, способного спасти человечество.

В отличие от натурализма, экспрессионизм исходит из морального, более того – миссионерского импульса. Это находит отражение в экспрессионистской стилистике с ее речевой сверхвыразительностью, суггестивной образностью, особым напором и интенсивностью диалога, являющего собой скорее монологи людей, которые говорят «друг мимо друга» в стремлении высказать наболевшее от имени одинокого, страждущего человека. Отсюда же – и обилие персонажей, воспринимающих свою жизнь как миссию покаяния за всех, расценивающих себя как избавителей и благодетелей. Герой «Нового Орфея» И.Голля* – современный поэт – чувствует себя обязанным освободить человека, заточенного в «городах из цемента, железа и бумаги». Однако его деятельность безуспешна. Осознав это, современный Орфей, оставшийся один в зале ожидания, стреляет себе в сердце. Собственно, эта метафора как бы обобщает опыт экспрессионизма, испытавшего после крушения утопических мечтаний глубочайшее разочарование.

Лит.: Lammert E. Das expressionistische Verkündigungsdrama // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen, 1970; Hinck W. Das moderne Drama in Deutschland. Göttingen, 1973; Hucke K.-H. Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik. Tübingen, 1980; Gehrke M. Probleme der Epochenkonstituierung des Expressionismus. Diskussion von Thesen zur epochenspezifischen Qualität des Utopischen. Frankfurt a. M.; Bern; New York; Paris, 1990.

И.Млечина

Ф

ФАЙДТ (ВЕЙДТ), КОНРАД (Veidt [Weidt], Conrad Hans Walter, 22.01.1893, Берлин, по другим сведениям Потсдам – 03.04.1943, Голливуд, США) – немецкий актер. В 1913, оставив занятия медициной, он поступил в театральную школу М.Райнхарда при берлинском «Дойчес театр», играл в спектаклях прославленной труппы. Мобилизованный в конце 1914, он был послан на Восточный фронт. После перенесенной болезни продолжал военную службу в Тильзите, в тыловых условиях, совмещая ее с игрой в местном городском театре, затем получил назначение во фронтовой театр в Либау (ныне Лиепая, Латвия), где играл уже большие роли, а в начале сезона 1916–1917 вернулся в «Дойчес театр». Первый успех принесли ему роли в пьесах «Коралл» Г.Кайзера* и «Морское сражение» Р.Геринга*, где его партнерами были Э.Яннингс, В.Краус и П.Вегенер*. Ф. обращал на себя внимание даже в эпизодических ролях и вскоре стал одним из ведущих актеров Райнхарда, пожиная успех и славу в «Короле Лире» и «Отелло» Шекспира, в «Генрихе IV» Пиранделло, в шиллеровской трилогии «Валенштейн», в «Царе Эдипе» Софокла. В 1919–1921 он выступал также на сценах других немецких и австрийских театров.

В кино Ф. дебютирует в 1916–1917 в фильмах режиссера Р.Райнерта «Путь смерти» («Der Weg des Todes») и «Когда мертвые говорят» («Wenn Tote sprechen»), в картинах «Страх» («Furcht», режиссер Р.Вине*) и «Загадка Бангалора» («Das Rätsel von Bangalor», режиссер А. фон Анталфи), а в последующие два года сыграл более двух десятков киноролей – преимущественно в картинах Р.Освальда (тоже питомца Райнхарда), который ставил в ту пору один за другим коммерческие фильмы, затрагивавшие проблемы пола и сексуальных извращений («Дневник падшей», «Das Tagebuch einer Verlorenen», 1918; «Согрешившие матери», «Sündige Mütter», 1918; «История Йетхен Геберт», «Jettchen Geberts Geschichte», 1918; «История Диды Ибсен», «Dida Ibsens Geschichte», 1918 – адаптация сенсационного бульварного романа; «Проституция», «Prostitution», 2 серии, 1919; «Ночные образы», «Nachtgestalten», 1919; и др.). Удовлетворявшие чувственное любопытство публики, они имели большой, порой скандальный успех – как, например, фильм «Иначе, чем другие» («Anders als die Andern», 1919), направленный против преследования за гомосексуализм.

Эти роли, сыгранные Ф. в начале его кинематографической карьеры, навеянные, в той или иной степени, мистицизмом, болезненным воображением, изломами психики, явились своеобразной лабораторией, в которой прорастал его будущий экранный образ, созданный за счет уникальных психофизических данных актера. О нем много писали в 1920-е: «В этой фигуре больше всего поражают лицо и руки. Огромный, высокий лоб мудреца страдальчески сжимается впалыми висками мученика. Виски набухают темными венами. И вы неуловимо ощущаете, как тяжело и страшно работает вспыхивающая в холодных безжалостных глазах такая же, не знающая жалости мысль»; «У Конрада Вейдта играют больше всего губы. Эти губы работают с тончайшим техническим мастерством. Они дают все переливы настроения, почти змеиная улыбка живет на этом лице своей самостоятельной жизнью, создавая порой незабываемую трагическую маску» (Ал.Абрамов).

Мировую славу Ф. принес фильм Р.Вине «Кабинет доктора Калигари» («Das Cabinet des Dr. Caligari», 1919), в котором он предстал в образе сомнамбулы Чезаре, погруженного в глубокий гипнотический сон. Чезаре представлялся существом, в котором нет ничего человеческого, телом, лишенным чувств и мысли. По приказу манипулирующего им доктора Калигари сомнамбула открывает огромные впалые глаза, окруженные густой тенью, и, отвечая на вопросы посетителей, предсказывает им судьбу. Хотя этот персонаж – не главный в сюжете, а

лишь инструмент в руках безумного гипнотизера, стремящегося безраздельно властвовать над миром, именно он зримо выражает основную тему фильма. По авторскому замыслу, сомнамбула совершал убийства, подобно тому как люди на фронтах I мировой войны, подчиняясь чужой преступной воле, бессмысленно убивали друг друга. Мистически-жутковатый абрис сомнамбулы как нельзя лучше отвечал экспрессионистски изломанным декорациям, в которых разыгрывалась мрачная история. Эта роль закрепила за Ф. репутацию «демонического актера», «смотрящего в потустороннее», выдвинула его в первый ряд мировых звезд немого кино, как наиболее яркого выразителя экспрессионистской мифологии, создателя ее «титульного» кинообраза.

Ф. пробовал заниматься режиссурой, поставил фильмы «Безумие» («Wahnsinn», 1919) и «Ночь в Голденхалле» («Die Nacht auf Golden Hall», 1920), в которых выступил продюсером и главным исполнителем, а затем, основав фирму «Конрад Файдт-фильм», продюсировал фильм «Паганини» («Paganini», 1923, режиссер Х.Гольдберг), где в той же экспрессионистской трактовке сыграл одержимого музыканта. Он исполнил множество других ролей, различных по жанру и материалу, включая персонажей в заурядных бытовых драмах и даже в комедиях, однако настоящий успех приносили ему работы экспрессионистского толка.

Ф. создал галерею исторических персонажей – тиранов и деспотов разных эпох, раскрыв их внутреннюю противоречивость и ущербность, переплетение жестокости и слабости, подвластность страстям и неспособность владеть собой. Таковы экзотически своенравный, беспощадный раджа Эшнапура («Индийская гробница», «Das Indische Grabmal», 1921, режиссер Дж.Май); маниакально-хищный, жестокий Цезарь Борджиа в «Лукреции Борджиа» («Lucrezia Borgia», 1922, режиссер Р.Освальд) и Иван Грозный в «Кабинете восковых фигур» («Das Wachsfigurenkabinett», 1924, режиссер П.Лени*). Подобным сочетанием властности и слабости отмечен и адмирал Нельсон, одержимый неврастенической страстью («Леди Гамильтон», «Lady Hamilton», 1921, режиссер Р.Освальд).

Подтверждением тончайшего артистизма Ф. стала главная роль в фильме «Руки Орлака» («Orlacs Hande», 1924, режиссер Р.Вине), сюжет которого позволил актеру в полной мере продемонстрировать свою рафинированную техничность, виртуозное владение мимикой и жестом. Страсти и страдания передаются только одними кистями тонких, непослушно-бессильных рук. Пианист, переживший железнодорожную катастрофу, уверовал, что ему ампутировали руки и пришили чужие, принадлежавшие прежде вору и убийце. Фильм строится на внутреннем конфликте – схватке между обреченно опущенными руками и страдающими глазами, преисполненными решимости подчинить непокорные руки.

Когда экспрессионистское кино в середине 1920-х начало сдавать свои позиции, и многие его творцы, приняв приглашения голливудских кинокомпаний, пытались увязать свои творческие амбиции с потребностями американской киноиндустрии, Ф., ставший к этому времени одним из самых высокооплачиваемых актеров в Германии, снялся еше в нескольких немецких картинах. Среди них – «Пражский студент» («Der Student von Prag», 1926, режиссер Генрих Галеен, в котором Ф. предстает не отчаявшимся человеком, соблазненным возможностью возвыситься над Судьбой (таким этого персонажа играл в раннем киноварианте П.Вегенер*), а утонченным интеллектуалом, борющимся с внутренними бесами. Вскоре после премьеры этого фильма Ф. уехал в Америку. В фильмах, снятых там в 1926–1929 с его участием, экранный образ Ф. продлил на какое-то время свое существование. Характерный пример – роль Гуинплена в осуществленной П.Лени экранизации романа Виктора Гюго «Человек, который смеется» («Man Who Laughs», 1928): то же мучительно-неподвижное лицо-маска, искаженное в жуткой гримасе смеха (его рот был растянут особым приспособлением), те же глаза, выражающие страдание и обреченность в противовес застывшему оскалу рта, та же гимнастическая пластика. Однако

для американского кино его актерский стиль оказался слишком театральным. Наступает эра звуковых фильмов, и Ф. возвращается в Германию, где снимается в фильмах принципиально иной стилистики. В яркой, веселой кинооперетте «Конгресс танцует» («Der Kongress tanzt», 1931, режиссер Э.Чарелл), имевшей международный успех, он сыграл Меттерниха. С приходом к власти нацистов Ф. окончательно покинул Германию. Снимался в Вене, Париже, Стокгольме, Лондоне, Голливуде, где закончил свою артистическую карьеру. В зрелищно-эффектной и сюжетно захватывающей киносказке «Багдадский вор» («The Thief of Baghdad», 1940, режиссеры Л.Бергер и М.Пауэлл) Ф. играет злого визиря, который портретно и по сути напоминает мстительного магараджу в «Индийской гробнице». Завершают его актерскую биографию небольшие роли разномастных злодеев, шпионов, нацистов, гестаповцев в фильмах «Побег» («Escape», 1940, режиссер М.Ле Рой), «Касабланка» («Casablanca», 1943, режиссер М.Кертиц) и др. Вне Германии Ф. уже не удалось создать ничего равного классическим экспрессионистским кинообразам, которые остались значительным явлением в художественной культуре целого поколения.

Другие фильмы: «Пер Гюнт» («Peer Gynt», 1918, реж. В.Барновски), «Сатана» («Satanas», 1919, реж. Ф.Мурнау), «Пасьянс» («Patience», 1919, реж. П.Лени), «Опиум» («Opium», 1919, реж. Р.Райнерт), «Двуликий Янус» («Der Januskopf», 1920, реж. Ф.В.Мурнау), «Хоровод» («Der Reigen», 1920, реж. Р.Освальд), «Вечер – ночь – утро» («Abend – Nacht – Morgen», 1920, реж. Ф.В.Мурнау), «Глаза мира» («Die Augen der Welt», 1920, реж. К.Вильгельм), «Граф Калиостро» («Der Graf von Cagliostro», 1920, реж. Р.Шюнцель), «Христиан Ваншаффе» («Christian Wahnschaffe», 1920–1921, реж. У.Гад), «Карлос и Элизабет» («Carlos und Elisabeth», 1923, реж. Р.Освальд), «Вильгельм Телль» («Wilhelm Tell», 1923, реж. Р.Вальтер-Файн, Р.Дворски), «Ню» («Nju», 1924, реж. П.Циннер), «Любовь ослепляет» («Liebe macht blind», 1925, реж. Л.Мендес), «Скрипач из Флоренции» («Der Geiger von Florenz», 1926, реж. П.Циннер), «Смеем ли мы молчать?» («Dürfen wir schweigen?», 1926, реж. Р.Освальд), «Братья Шелленберг» («Die Brüder Schellenberg», 1926, реж. К.Груне), «Последняя иллюзия» («The Last Performance», 1929, США, реж. П.Фейош), «Люди в клетке» («Menschen im Käfig», 1930, Англия, реж. Э.А.Дюпон), «Решающая ночь» («Die Nacht der Entscheidung», 1931, США – Франция, реж. Д.Буховецкий), «Распутин» («Rasputin» / «Rasputin, Dämon der Frauen», 1932, Германия, реж. А.Тротц), «Вильгельм Телль» («Wilhelm Tell», 1934, Германия – Чехия, реж. Х.Пауль), «Еврей Зюсс» («Jew Suess», 1934, Англия, реж. Л.Мендес), «Мрачное путешествие» («Dark Journey», 1937, Англия, реж. В.Сэвилл), «Под красной мантией» («Under the Red Robe», 1937, Англия, реж. В.Шёстрём), «Буря над Азией» («Le Tempête sur L'Asie», 1938, Франция, реж. Р.Освальд), «Шпион в черном» («The Spy in Black», 1939, Англия, реж. М.Пауэлл), «Контрабанда» («Contraband», 1940, Англия, реж. М.Пауэлл), «Лицо женщины» («A Woman's Face», 1941, США, реж. Дж.Кьюкор), «Мужчины в ее жизни» («The Men in Her Life», 1941, США, реж. Г.Ратов).

Лит.: Ickes P. Conrad Veidt. Ein Buch vom Wesen und Werden eines Künstlers. Berlin, 1927; Luft F. Ein Zeitidol des Expressionismus. Studie zu Conrad Veidts 70. Geburtstag // Die Welt. 22.1.1963; Freund R. Ein diesseitiger Dämon. Der Schauspieler Conrad Veidt // Prisma 4. Berlin, 1973; Holba H., Robinson D. From Caligari to Hollywood: Conrad Veidt // Focus on Film. 1975. Nr. 21; Prouse D. Conrad Veidt – The Wandering Star // The Movie. London. 1982. Nr. 114; Conrad Veidt, Lebensbilder / Hg. W.Jacobsen. Berlin, 1993; Абрамов А. Конрад Вейдт. М., 1926; Державин К. Конрад Фейдт. Критический этюд с 13 иллюстрациями. Л., 1928; Роли Конрада Фейдта. Составитель Н.Егорова. Рига, 1968; Арнольди Э. Конрад Фейдт // Звезды немого кино. М., 1968; Кулешов Л.В. Статьи. Материалы. Л., 1979; Ямпольский М. Демон и лабиринт. М., 1996.

А.Трошин

ФАЙНИНГЕР, ЛИОНЕЛЬ (ЛАЙОНЕЛЬ) ЧАРЛЬЗ (Feininger, Lyonel Charles, 17.07.1871, Нью-Йорк – 15.01.1956, Нью-Йорк) – немецкий (северо-американский) живописец и график, музыкант. Родился в семье музыкантов, в 1888–1892 учился в Академии художеств в Берлине и у скульптора Ф.Коларосси в Париже. В 1901–1906 работал карикатуристом для немецких и американских журналов, в 1909 начал заниматься живописью, став членом Берлинского Сецессиона. В 1920–1925 преподавал в Баухаусе* (Веймар), много работал как композитор. В 1924 выставлялся в Европе и США как член объединения «Синяя чет-

верка» (вместе с В.Кандинским*, П.Клее* и А.Явленским*).

Ф. – одна из примечательных фигур немецкого экспрессионизма, во многом сопоставимая с В.Кандинским по складу синтетичного художественного мышления. Развитие его как живописца определялось контактами с художниками европейского авангарда, благодаря частым поездкам в Париж (встречи с кубистами, особенно с Р.Делоне, в начале 1910-х), дружбе с Ф.Марком* и К.Шмидт-Ротлуфом*, участию в выставках в галерее «Штурм* (Берлин) у Х.Вальдена* и долгой работе в Баухаусе (руководил мастерской печатной графики в Веймаре).

Художественный метод Ф. – живописца и профессионального музыканта – основывался на чувстве интуиции и восприимчивости к богатству форм и красок окружающего мира. С 1909, после нескольких поездок в Тюрингию на этюды, он предпочитал только один способ работы – бесконечную импровизацию с одним и тем же мотивом городской архитектуры как «застывшей музыкой», особенно в варианте многобашенного средневекового храма («Барфюсер-кирхе в Эрфурте», «Barfüßerkirche in Erfurt», 1924). В начале 1910-х поиск адекватной такому принципу стилевой манеры был закончен после усвоения Ф. уроков Р.Делоне в Париже. «Орфический кубизм» еще раз претерпел неожиданную и уже чисто немецкую корректировку (почти одновременно с интерпретациями стиля Делоне живописцами Ф.Марком и А.Макке* в Мюнхене). Ф. фактически отказался от контуров в картине и теперь выстраивал свои причудливые архитектурные фантазии из светоносных геометризованных лучей и плоскостей, объединенных динамичным ритмом. Функции цвета и света в его живописи стали практически неразличимыми, что позволяет почувствовать мистический настрой многих полотен художника, так же как и трансцендентную основу их колорита – «Облако после бури» («Облако-птица»), «Wolke nach dem Sturm» («Vogelwolke», 1926).

Ф. кажется фанатиком такого метода, судя по числу импровизаций полюбившегося ему архитектурного мотива. В 1926–1929 он параллельно создает двенадцать «фуг» и примерно такое же число полотен с видом церкви в Гельмероде и соборной площади в Халле (оба города в Тюрингии), явно подчиняя композиционно-цветовую структуру архитектурных пейзажей принципам построения «контрапункта», «фуги» и «хорала». Картины на подобные сюжеты он мог писать бесконечно долго, однако в них всегда сохранялись ощущение транса художника и отправное экспрессивное начало.

После того, как нацисты закрыли художественный институт Баухаус (1933), Ф. лишился должности преподавателя и переехал в Берлин. В 1937 он принял приглашение на должность профессора в художественном колледже в Окленде (Калифорния) и эмигрировал в США. Нацисты конфисковали около четырехсот его произведений из музеев Германии (некоторые из них были представлены в Мюнхене на выставке «Дегенеративное искусство»). После переезда в США Ф. поселился в Нью-Йорке, много выставлялся, а с 1939 продолжил работать как живописец, отдавая должное выразительности архитектурных комплексов и высотной панорамы Нью-Йорка («Манхэттен ночью», «Manhatten, Night», 1940). В 1939 Ф. исполнил также цикл фресок для Всемирной выставки в Нью-Йорке. В 1940–1950-е заслуги художника нашли высшее признание в США: его избрали президентом Федерации американских художников (1947), в 1949 ему присудили приз Международной выставки в Институте Карнеги.

Произв.: «Белый мужчина», «Der weiße Mann», 1907; «Улица в Париже», «Strasse in Paris», 1909; «Гельмерода III», «Gelmerode III», 1913; «Автопортрет», «Selbstbildnis», 1915; «Голова в архитектуре», «Kopf in Architektur», 1917; «Грютц-башня в Трептове на р. Рега», «Der Grützturm an der Rega», 1928; «Надвратная башня II», «Torturm II», 1925; «Рыночная церковь в вечерний час», «Marktkirche zur Abendstunde», 1930.

Лит.: Ruhmer E. Lyonel Feininger. München, 1961; Huneke A. Lyonel. Dresden, 1989; Deuchler Fl. Lyonel Feininger. Sein Weg zum Bauhaus-Meister. Leipzig, 1996; Lyonel Feininger. Von Gelmeroda nach Manhatten. Retrospektive der Gemälde / Hg. R.Marz. Berlin, 1998.

Ю.Маркин

ФАНКХА́УЗЕР, АЛЬФРЕД (Fankhauser, Alfred, 04.11.1890, Гизенштейн – 22.11. 1973, Кёнитц) – швейцарский прозаик и драматург. Выходец из крестьянской семьи. Закончил учительскую семинарию, преподавал в школах бернского кантона. С 1916 по 1920 изучал историю и психологию в Бернском университете. Доктор философии. Уже первая драма на диалекте «Крестный путь» («Der Chrützwäg», 1917) отмечена повышенной экспрессивностью в изображении внутреннего разлада, царящего во внешне благополучной крестьянской общине (лжесвидетельства, поджоги, распавшиеся браки, самоубийства). Атмосфера духовной неустроенности, требующая для своего воплощения экспрессивных изобразительных средств, ощущается и в написанном в форме литературного дневника романе «Чудаковатый Петер и его любовь» («Peter der Tor und seine Liebe», 1919). Еще резче приметы нового литературного стиля выступают в романе «Божественный недуг» («Der Gotteskranke», 1921): склонность героя, капитана швейцарской армии, несущего пограничную службу, к визионерству и экстатическим выпадам против существующего миропорядка («Бог в нас болен») приводит его к дезертирству, желанию уничтожить все границы и мечтам о всемирном братстве людей. В этом романе наметился мотив провидчества, одержимости человека неодолимой «божественной» (или, наоборот, демонической) силой, мотив, который отныне станет сквозным в творчестве Ф. В это же время писатель публикует теоретическое эссе «Экспрессионизм и импрессионизм» (1920), где объявляет экспрессионистом любого художника (включая самого себя), стремящегося выразить в своих творениях тайный, пророческий смысл.

Те же содержательные моменты разрабатываются в романе «Огненные братья» («Die Brüder der Flamme», 1925), написанном в более спокойном, свободном от нарочитой экспрессии тоне. Это история крестьянина, одержимого неукротимым желанием преображения мира и человека на началах равенства и божественной справедливости. Бернские власти преследуют его как еретика и бунтаря, основавшего в общине секту огнепоклонников-«антонианцев» (существовавшую в долине реки Эмме в начале XIX в.). Самосожжение героя обретает в романе символический смысл, насыщается мифологическим содержанием в духе общего представления об искусстве, призванном стремиться сквозь покровы серой повседневности к надреальным тайнам бытия. Иллюстрации к роману (двенадцать гравюр по дереву) создал художник-экспрессионист В.Нойхаус*. Этим романом Ф. удалось не только преодолеть сопротивление очень сильного в Швейцарии регионализма, но и «укоренить урбанистическое искусство экспрессионизма в крестьянской среде» (Ш.Линсмайер). В дальнейшем Ф., склонный к выходам в сферы трансцендентального, увлекся астрологией (идя по стопам художников И.Р.Шорха и Ф.Годлера) и стал насыщать свои произведения оккультными мотивами, нередко сопровождая их броскими, рассчитанными на внешний эффект сюжетными ходами.

Ф. до глубокой старости писал романы, повести, драмы на диалекте, составлял учебное пособие по астрологии и магии, с конца 1940-х много времени уделял живописи (создал более двухсот пейзажей), переводил с английского («Оливер Твист» Ч.Диккенса).

Соч.: Madonna. Legenden. Bern, 1922; Vorfrühling. Leipzig, 1923; Engel und Dämonen. Berlin, 1926; Der Herr der inneren Ringe. Berlin, 1929; Astrologie als kosmische Psychologie. Bern, 1928; Magie. Zürich, 1934.

Лит.: Linsmayer Ch. Nachwort // Fankhauser A. Die Brüder der Flamme. Zürich, 1983.

В.Седельник

ФАШИЗМ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Несовместимость экспрессионизма с фашизмом и, в частности, германским нацизмом, и его искусством очевидна. На уровне человеческих судеб это столкновение завершилось трагически: многие писатели, художники, актеры были вынуждены эмигрировать из Третьего рейха, иные погибли в изгнании, добровольно уйдя из жизни, другие сгинули в концлагерях и тюрьмах. Их

произведения запрещались, сжигались на кострах; впрочем, некоторые полотна и скульптурные изображения нацисты за валюту продали на международных аукционах, что спасло работы ряда мастеров для последующих поколений. Решающим для нацизма, как и для всех тоталитарных режимов, был идеологический критерий содержания, соответствия провозглашаемым государством целям. Идеи экспрессионизма кардинально противоречили этим целям. К тому же, для экспрессионизма, при всей его вовлеченности в политические перипетии эпохи, была чрезвычайно важна особая интенсивность эстетического поиска.

Одной из определяющих черт нацистской культурной политики неизменно оставалась обостренная идиосинкразия к «чистому артистизму» (выражение Геббельса), полнейшее неприятие всего, что не соответствовало «народническому» («völkisch») характеру культуры, национализму и расизму. Эстетическая новизна уже в середине 1920-х привела экспрессионизм к яростному конфликту с наступавшей нацистской идеологией. Даже экспрессионистский театр, к тому времени наиболее влиятельный вид экспрессионистского искусства, не сохранил шансов реально воздействовать на общественное сознание. Идеологический аппарат Третьего рейха не замедлил предъявить счет тем, кто «разлагал» своими идеями «расово здоровое население». Поощренный властью обыватель вымещал на авангардистах свою злобу, видя в их произведениях чуждое, принижающее «немецкую душу» искусство, а нередко и мстя за собственные увлечения недавнего прошлого.

Для нацизма экспрессионизм, особенно в живописи, был «искусством вырождения». По мнению официальной критики Третьего рейха, экспрессионисты, изображая «сифилитиков», «уродцев», «проституток», злонамеренно искажали облик и духовную сущность германского народного характера, их искусство характеризовалось как «литературный инцест», «шабаш ведьм», «абсолютно безнравственное уродство». Между тем деформация для экспрессионистов была выражением особой субъективности взгляда, призванного сделать видимым то, что не было доступно художественному зрению прежде.

Экспрессионизм и нацизм совершенно по-разному понимали художническую миссию. Экспрессионисты стремились возвысить человека («человек добр»). Для нацистской культуры главным было служение нации; «народная общность», нашедшая свое высшее проявление в «воле фюрера», – вот объект, достойный воспевания; служение ей соединяется с идеологемами «героизма» и «чистоты», присущих германской расе. Отсюда, в частности, совершенно разный подход к изображению войны. То, что экспрессионисты после короткого патриотического увлечения увидели как кровавый ужас, унижающий и уничтожающий человека, нацистский литератор и художник представлял как духовно возвышенное проявление «нордического» характера. В изобилии появившиеся в конце 1920-х националистически окрашенные романы о I мировой войне скрыто и напрямую полемизировали с антимилитаристской, пацифистской литературой (Э.М.Ремарк, Л.Ренн, А.Цвейг, А.Барбюс и др.) и воспевали «доблесть германского воина». Складывавшаяся на войне экспрессионистская вера в братство и солидарность была и в содержательном, и в эстетическом плане совершенно иной, нежели нацистский миф о фронтовой общности и национальном единении. Некоторые черты, казавшиеся – чисто внешне – проявлением определенного сходства между экспрессионизмом и искусством нацизма, например, неприятие современной индустриальной цивилизации и одновременно увлечение техникой и ее возможностями, тоже были лишь подтверждением их глубочайшей принципиальной несовместимости. Одним из проявлений технологического восторга нацизма стал размах монументального искусства в Третьем рейхе, несовместимый с эстетикой экспрессионизма. Мотив близкой гибели «старого мира», всегда присутствовавший у экспрессионистов, также носит совершенно иной характер, нежели сходный мотив у нацистов, для которых он становится прелюдией к манифестации «новой национальной силы», способной навсегда преодолеть «дрожь

одряхлевших костей». Но одной из главных причин враждебного отношения нацизма к экспрессионизму было свойственное последнему стремление преобразовать жизнь с помощью искусства. Нацистское государство нуждалось в искусстве лишь как в инструменте политического влияния.

Немаловажную роль в отношениях между нацизмом и экспрессионизмом играло разграничение «своего» и «чужого». Работы художников-экспрессионистов занимали главное место на выставке «Дегенеративное искусство» (1937), послужившей сигналом для тотальной травли «чужого»: все, что шло «извне», что не было рождено «германским духом», объявлялось недостойным, неприемлемым и подлежало отлучению от культуры и уничтожению. Литературе и искусству Третьего рейха его идеологи предначертали «особый путь», жестко отделенный от «чуждого модернизма», характеризуемого как «еврейский культурбольшевизм» или как «американизация культуры».

При полном господстве нацистской идеологии и пропаганды в выборе традиций, в культурной жизни Третьего рейха все же сохранялась определенная связь с культурными тенденциями XX в., в частности, и поверхностная связь с экспрессионизмом – на уровне мотивов, отдельных приемов, притом не столько в живописи, сколько в литературе (например, мотив «потерянности» индивида в современном индустриальном обществе). Во многом эти попытки носили эпигонский характер, но в целом едва ли можно проигнорировать тот факт, что, несмотря на провозглашаемые нацистские принципы культурной политики, эта связь полностью не обрывалась.

Лит.: Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption / Hg. H.-J.Schmitt. Frankfurt a. M., 1973; Verboten und verbrannt. Deutsche Literatur 12 Jahre unterdrückt. Neuauflage / Hg. R.Drews, A.Kantorowicz. Berlin; München, 1983; Barron S. «Entartete Kunst». Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. München, 1991; Borch A. von der. Die national-sozialistischen Aktionen und «entartete Kunst» in Köln und anderen Orten Deutschlands // Die Expressionisten. Vom Ausbruch bis zur Verfemung. Köln, 1996.

И.Млечина

ФИЛИППИДЕ, АЛЕКСАНДРУ (Philippide, Alexandru, 01.04.1900, Яссы, Румыния – 08.02.1979, Бухарест, Румыния) – румынский поэт, прозаик, эссеист, переводчик. Сын известного лингвиста, академика А.Филиппиде. В 1921 окончил со степенью лиценциата филологический и юридический факультеты Ясского университета. С 1922 изучал философию в Берлине, в 1924–1926 политическую экономию в Париже. С 1919 публиковался в солидных литературных изданиях, в том числе в журнале «Гындиря». Выразил в своей поэзии важное для румынской культуры понимание экспрессионизма как современного романтизма. Как поэт он сформировался под сильным воздействием поэзии Бодлера, Новалиса, Гельдерлина, Мёрике, Рильке. В стихотворениях сборников «Бесплодное золото» («Aur sterp», 1922), «Расколотые молнией скалы» («Stinci fulgerate», 1930), «Мечты среди гула времени» («Visul in vuietul vremii», 1939), «Поэзия» («Poezii», 1964), в поэме «Монолог в Вавилоне» («Monolog in Babilon», 1967) воспевал «простую» сельскую жизнь («Ода отшельника»), предостерегал об опасностях технократической цивилизации.

Ф. сопоставлял человека и мироздание, акцентируя трагизм и необъяснимую загадочность человеческой судьбы, связь смерти человека с концом мира. Одиночество человека неотвратимо, обусловлено невозможностью проникнуть в смысл бытия, постичь тайну времени и пространства, хотя именно этим стремлением определяется личная творческая активность каждого человека. Важен мотив воображаемого путешествия, позволяющий выйти в иное измерение, но при этом остаться адекватным себе («Я – только мысль, я призрачен и тонок / Я – только память о себе самом»). Тема вечного поэтического бунтарства противопоставлена субъективности сознания и относительности конкретного человеческого опыта.

В 1929–1947 Ф. работал чиновником в министерстве иностранных дел и в министерстве пропаганды; в 1948–1962 отбывал тюремное заключение за сотрудничество с фашистским режимом. После освобождения в 1963 избран членом Академии. В 1965

получил международную Гердеровскую премию. Ф. – автор ряда литературоведческих трудов: «Литературные очерки и портреты» (1963), «Очерки мировой литературы» (1966), «Писатель и его искусство» (1968), «Основные европейские направления. Романтический горизонт» (1973). Получил известность и как выдающийся переводчик. Среди переведенных им авторов Бодлер, Малларме, Шекспир, По, Шиллер, Новалис, Гельдерлин, Т.Манн, Рильке, Пушкин, Лермонтов, Маяковский*.

Лит.: Crohmălniceanu O.S. Literatura română şi expresionismul. Buc., 1971; Grigorescu D. Istoria unei generaţii pierdute: expresionismul. Buc., 1980.

Т.Биткова

ФИЛЛА, ЭМИЛЬ (Filla, Emil, 04.04. 1882, Хропыне у Кромержиже, Австро-Венгрия – 06.10.1953, Прага, Чехословакия) – чешский живописец, график, скульптор. Учился в пражской Академии изобразительных искусств (1903–1906). В 1904 совершил поездку в Германию, Нидерланды, Бельгию, Францию, Италию. Был одним из основателей художественного объединения «Осма» («Osma», «Восьмерка», 1907), приняв участие в его первой выставке (Прага, 1907), а также объединения «Скупина витварных умелцу» («Skupina výtvarných umělců», «Группа деятелей изобразительного искусства», 1911). С 1911 – член творческого объединения художников «Манес» («Mánes»). Во время I мировой войны находился в Голландии, участвовал в движении за освобождение Чехии из-под власти Габсбургов. По возвращении продолжал работу в «Манесе», журналах «Вольне смери» («Volné směry», «Вольные направления») и «Прамены» («Prameny», «Источники»), входил в редколлегию серийного издания «Настоящее искусство» («Dobré umění»). В 1932 состоялась первая персональная выставка Ф.

Ф. во многом опирался на творческий опыт Мунка* и Гогена. В его художественной манере конца 1900-х доминировала интенсивность цветовых решений, взрывной характер выражения чувств. Своего рода манифестом тревоги и протеста, охвативших все довоенное поколение, явилось программное для Ф. полотно «Читатель Достоевского» («Čtěnář Dostojevského», 1907). Одно из первых ярких произведений чешского экспрессионизма, оно проникнуто ощущением трагизма человеческой жизни. Драматическим напряжением и кричащими красками, ритмикой линий и плоскостей отличаются картины «Красный козырь» («Červené eso», 1908) и «Милосердный самаритянин» («Milosrdný samaritán», 1910). По своей изобразительной направленности они особенно близки тому, о чем писал Ф., характеризуя живопись Мунка как авангардного художника, способного «из действия сделать балладу, из жанра символ, из феномена откровение, из жеста призрак, из краски крик, из линии ужас, а в случайном разглядеть знак неотвратимой судьбы». Ф. принимал участие в организации в Чехии выставок Мунка, Брака, Пикассо, немецких художников-экспрессионистов объединения «Брюкке»*. Знакомство с французской кубистической живописью способствовало его обращению к кубизму. За первой кубистической картиной «Осень» («Podzim», 1910) последовала серия полотен, в которых стилизация плоскостей и объемов доводится до уровня «огранки» («Саломея», «Salome», 1912; «Две женщины», «Dvě ženy», 1912; «Купание», «Koupání», 1912). Наиболее последовательно приемы кубизма разрабатываются в жанре натюрморта (1914–1917); экспрессивность здесь определяется насыщенностью колористической гаммы и линеарно-пластическим ритмом. Конец 1920-х ознаменовался созданием так называемых «белых натюрмортов». В 1930-е в творчестве ощущается влияние сюрреализма, но одновременно в еще большей мере усиливается экспрессионистская выразительность его произведений. В них звучит тема больших человеческих трагедий; мотивы борьбы и смерти, связанные с угрозой фашистской агрессии, воплощаются в картинах на античные сюжеты, в мотивах, близких искусству древних скифов (цикл «Битвы зверей», «Zápasy zvířat», 1938–1939). Тревогой наполнен цикл работ по мотивам баллад чешского поэта XIX в. К.Я.Эрбена, в которых

экспрессивный рисунок сочетается с народным орнаментом и словесным текстом. Чувством ужаса веет от полотен «Человек и смерть» («Člověk a Smrt») и «Война» («Válka»), созданных в 1939. Повышенная эмоциональность отличает натюрморты и пейзажи позднего Ф., написанные в стиле кубо-экспрессионизма, а также картины тушью на темы чешских и словацких народных песен. Ф. также занимался скульптурой, по большей части в бронзе; ему принадлежит проект рисунков на стекле для чешского павильона на Парижской выставке 1925. Вкладом в чешское искусствознание стали его статьи о Домье, Эль Греко, Караваджо, исследования живописи Возрождения.

В 1939 Ф. был заключен в концентрационный лагерь Бухенвальд. Освобожден в 1945. После войны – профессор пражской Художественно-промышленной школы.

Соч.: Problém renesance a drobná plastika. Praha, 1938; Rembrandt. Praha, 1939; O svobodě. Praha, 1947; Krajina v čínském umění. Praha, 1947; O výtvarném umění. Praha, 1948.

Лит.: Dílo Emila Filly. Brno, 1936; Matějčík A. Emil Filla. Praha, 1938; Lemina J. Emil Filla. Praha, 1970; Berka Č. Grafické dílo Emila Filly. Praha, 1975; Petrová E. Emil Filla // Encyclopedie českého výtvaného umění. Praha, 1975; Expresionismus v českém umění. 1905–1927. Praha, 1995.

Р.Филипчикова

ФИЛО́НОВ, ПАВЕЛ НИКОЛАЕВИЧ (08.01.1883, Москва – 03.12.1941, Ленинград) – русский живописец и график. Выходец из мещанского сословия. Учился в частной студии Л.Дмитриева-Кавказского в Санкт-Петербурге (1903–1908) и в высшем Художественном училище при петербургской Академии художеств (вольнослушатель, 1908–1910). В 1912–1913 совершил учебную поездку в Европу (Германия, Австрия, Франция, Италия, знакомился с произведениями Босха, Брейгеля), по возвращении выступил как теоретик и практик «аналитического искусства» в живописи. В 1916–1918 – участник I мировой войны.

Ф. принадлежит к наиболее масштабным представителям русского экспрессионизма. В культуре России начала XX в. с ним трудно кого-либо сопоставить по напряженности мироощущения, кроме художников М.Врубеля* и М.Чюрлёниса, композитора А.Скрябина и – позднее – писателя А.Платонова (как автора «Котлована» и «Чевенгура»). Более отчетливой видится его связь с русским и европейским авангардом 1910-х. В «Автобиографии» (1929) Ф. вскользь дает понять о совместной работе с футуристами в 1913–1915, а в стилистических поисках того же времени очевиден его интерес к приемам аналитического кубизма и супрематизма. Картина «Пир королей» Ф. (1913) появилась как одно из самых впечатляющих пророчеств грядущей мировой войны и ее последствий для России. Ф. использовал в этом полотне символические атрибуты и иконографию Тайной вечери, а также экспрессивную метафору – сцену причащения человеческой кровью. Людское общество сравнимо здесь, как и в ряде других его картин, с сумасшедшим домом или театром абсурда, персонажи которого напоминают призраков астрального мира («Композиция со всадником», «Мужчина и женщина», «За столом», все – начало 1910-х).

Истоки метафорического языка Ф.-художника в период 1911–1915 вряд ли могут быть прослежены в русской художественной традиции. Остается предполагать, что инфернальная тональность его мироощущения исходила из представления о злополучной «карме» России и ее миссии – быть средоточием общественных пороков и нравственных кризисов. Чтобы почувствовать подоснову мировосприятия Ф. как очевидца и комментатора российских «окаянных дней» с начала XX столетия (полотно «Казнь. После 1905 года», 1913), достаточно вспомнить близкие по настроению «Философские письма» П.Чаадаева, а также резкие негативные суждения о России в публицистике и дневниках В.Розанова, И.Бунина и В.Набокова второй половины 1910 – начала 1920-х.

Еще один типично экспрессионистский признак почерка Ф. ощутим в сложном переживании им темпов и необратимости процесса времени. Признак этот был заявлен с середины 1910-х и предопределил всю по-

следующую эволюцию художника. «Каждый кусок его картины есть час жизни, проходящей и мгновенно изменяющей содержание» (М.Матюшин). Понимая время как фактор миростроительной эволюции и соотнося его с творческим процессом художника, Ф. считал долгом последнего быть генератором бесконечного разнообразия и «изобретательства» форм. Картина становилась потенциально моделью макрокосма, наделенной внутренней жизнью и способной к самостоятельному развитию. В этой исходной установке Ф. предстает единомышленником А.Бергсона («Чем более мы будем углубляться в природу времени, тем более мы будем понимать, что длительность есть изобретение, создание форм») и В.Кандинского* начала 1910-х. Прерогативой Ф. оставалась предельная «интенсификация изобразительной силы, откуда результат – претворение материала в энергию, пульсация, био-динамика цвета, формы и картины» (трактат «Основа преподавания ИЗО-искусства...»). Под «интенсификацией» следовало понимать не только типичный творческий транс живописца во время работы над картиной, но и уход в интуицию, в символику подсознания.

Избрав категорию времени как первооснову бытия и сознания человека, молодой Ф. заявил о себе как о художнике-философе, способном с поразительной глубиной трактовать темы истоков цивилизации («Запад и Восток», «Восток и Запад», обе 1913), таинственной сущности человека («Мужчина и Женщина», два варианта, оба 1912–1913), гармонии человека и природы («Крестьянская семья», 1914), мироздания («Цветы мирового расцвета», 1915). Время в картинах Ф. из конкретного переходит в условное время Вселенной, и этим обстоятельством определяются в каждом случае масштаб избираемой темы, иконография образов и мифологизированный подтекст трактовок («Корабли. Ввод в мировый расцвет», 1919).

Так же многозначно истолковываются в картинах Ф. пространство, тяготеющее к бесконечной концентрации и словно претерпевающее процесс, аналогичный витальным процессам био- и зооформы. Фигуральным воплощением этого процесса стал один из знаковых элементов – тугой и структурно «внеисчислимый» (выражение Ф.) бутон цветка, – проходящий через все творчество художника. После картин «Трое за столом» и «Цветы мирового расцвета» этот метафорический мотив превращается в структурный модуль формы, в искомый «атом» или в «единицу действия», по выражению самого Ф. («Упорно и точно рисуй каждый атом. Упорно и точно вводи прорабатываемый цвет в каждый атом, чтобы он туда въедался, как тепло в тело или органически был связан с формой, как в природе клетчатка цветка с цветком»).

Не менее принципиальным выглядело отношение Ф. к цвету как к средству символической характеристики явления или объекта. Цвет в его картинах лишен мажорного настроя, поскольку он призван усиливать мистическое настроение полотна. В изощренной палитре Ф. предпочтение получают красный и синий цвета, доводимые в программных работах до экстатического звучания («Пир королей»; «Германская война», 1914–1915; «Живая голова», 1923; «Нарвские ворота», 1929). Использование красного нередко получает физиологическую подоплеку, судя по текстам самого Ф. («Не так интересны штаны, сапоги, пиджак или лицо человека, как интересно явление мышления с его процессами в голове этого человека или то, как бьет кровь в его шее через щитовидную железу и притом таким порядком, что этот человек неизбежно будет либо умным, либо идиотом», – «Краткое пояснение к выставленным работам», 1929). Колорит у Ф. при всей его профессиональной выстроенности оставался и в поздних работах сверхнапряженным, психологически «резким» для зрителя даже в пантеистических, гимновых по духу полотнах («Крестьянская семья»; «Цветы мирового расцвета»; «Формула весны», 1929).

В философском понимании категорий времени, пространства и цвета Ф. близок к В.Кандинскому в начале 1910-х; бесспорна также перекличка содержания его картин с эсхатологическим и визионерским настро-

ем полотен Ф.Марка*, Л.Майднера*, О.Кокошки* и М.Бекмана* первой четверти XX в. Это подтверждает в «Автобиографии» (1929) сам Ф., правда, в весьма своеобразной форме: «На основе идеологии Аналитического искусства, создавшей к 1914–1915 оппозицию всему европейскому искусству по идеологической и профессиональной линиям, через частичное или исковерканное заимствование ее положений возникло несколько течений от супрематизма до германского экспрессионизма». Американский исследователь Дж.Боулт пишет (1990) о «тевтонском характере фигуративного языка у Филонова» и о внутренней связи его творческого наследия с искусством Северного Ренессанса, особенно с произведениями Босха, Грюневальда, Брейгеля, Альтдорфера. В России об этом же писалось гораздо раньше (В.Аникеева, 1929).

Более чем вероятно, что Ф. был самостоятелен в своей эволюции художника, но приведенные параллели тоже имеют свой смысл. Они лишь подтверждают экспрессивность мироощущения Ф. и очевидный приоритет содержания, а не формальных поисков в его творчестве. Это ключевой вывод для понимания роли Ф. в искусстве XX в. Одна из трагедий Ф. заключалась в том, что художник и педагог-теоретик уживались в нем в парадоксальном противоречии. Пролетарское происхождение и причастность к революционным событиям в России сформировали в Ф. марксиста и потенциального идеолога пролеткультовской ориентации. Еще в 1923 он возглавлял Отдел общей идеологии в ИНХУК'е и опубликовал часть своего главного трактата «Основа преподавания ИЗО-искусства по принципу чистого анализа как высшая школа творчества. Система "Мировый расцвет"», предложенного как своего рода политическая программа для начинающих художников. В 1925–1932 Ф. руководил группой живописцев МАИ (Мастера Аналитического искусства) в Ленинграде. И все же, после Октябрьской революции Ф.-теоретик существовал вне сферы своего изначально сложившегося духовного опыта в искусстве; с учетом этого трагического компромисса и следует относиться к его серийным «Формулам» и «Головам» 1920–1930-х («Формула петроградского пролетариата», 1921; «Живая голова», 1926; «Формула империализма», 1925; «ГОЭЛРО», 1931; «Колхозник», 1931, и др.). Показательными оказались и результаты педагогической практики Ф. в 1925–1932: среди семидесяти его учеников в группе МАИ настоящими профессионалами стали одиночки, ушедшие от учителя или сумевшие сохранить индивидуальность в условиях жесткой догматичной системы преподавания (например, Е.Кибрик).

Произведения Ф. советского времени остаются чрезвычайно интересными, поскольку они содержат в себе зашифрованное свидетельство о реальной атмосфере Советской России, а также иллюстрируют возможности языка Ф.-экспрессиониста в новых обстоятельствах. Объявив себя в 1930-е предтечей и гонимым апостолом подлинно пролетарского искусства, Ф. по-прежнему руководствовался интуицией в ощущениях сталинской эпохи. Мир его поздних картин остался миром кошмаров и астральных сущностей, знакомых по ранним полотнам («Животные», 1926; «Нарвские ворота»; «Композиция [Налет]», 1938). Некогда отточенные композиционно-ритмические и цветовые приемы художественного языка сменились идеей картины-хаоса, очень редко – животворного, вселенского («Формула весны»), в большинстве случаев – губительного для всего живого в силу сконцентрированного в нем агрессивного заряда (графические серии «Город» и «Без названия [Головы]», 1920-х). Отдельного внимания заслуживают композиции чисто геометрического начертания, в которых стихия хаоса получает спиральную, центробежную или круговую динамику развития («Формула Революции», «Октябрь», «Разрез Земли»; все начала 1920-х).

После запрета его первой большой персональной выставки в Ленинграде в 1930 Ф. был объявлен «помешанным врагом рабочего класса» и полностью выключен из сферы официальной культуры СССР. Умер от голода в блокадном Ленинграде. В 1977, согласно завещанию художника, сестра П.Фи-

лонова, Е.Глебова, передала Государственному Русскому музею в Ленинграде около трехсот его произведений.

Произв.: «Без названия» (Три фигуры), 1912–1913; «Перерождение интеллигента», 1913; «Коровницы», 1914; «Победитель города», 1914–1915; «Ломовые», 1915; «Формула космоса», 1918–1919; «Победа над вечностью», 1920–1921; «Человек в мире», 1925; «Кристаллы» (Дома), 1930; «Одиннадцать голов», нач. 1930-х; «Пики», 1940.

Соч.: Павел Филонов. Дневник. СПб., 2000.

Лит.: Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. Из собрания ГРМ. Л., 1989; Мислер Н., Боулт Дж.Э. Филонов. Аналитическое искусство. М., 1990; Маркин Ю. Павел Филонов. М., 1995; Ершов Г. Филонов: истоки мировоззрения, философские основы аналитического метода // Искусствознание. 1999. № 1.

Ю.Маркин

ФИЛОСОФСКИЕ УЧЕНИЯ НАЧАЛА XX ВЕКА И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. В период возникновения экспрессионизма как литературно-художественного течения философский контекст немецкоязычной культуры (как и общеевропейский контекст) характеризовался сосуществованием позитивизма (к тому времени обретшего свою эмпириокритическую ипостась), неокантианства (в форме, прежде всего, «философии жизни»), феноменологии. Бесспорным влиянием пользовался и марксизм, воспринимавшийся, однако, большей частью художественной интеллигенции как социально-политическая, а не философская доктрина. Немалым мировоззренческим потенциалом обладало учение З.Фрейда, хотя оно и не было, строго говоря, философским. Общий фон составляла смена приоритетов: парадигма позитивистская, сциентистская, под знаком которой прошла большая часть XIX в., уступает лидерство парадигме антропологической, переключающей основное внимание мыслителей с предмета «внешнего», социально-природного, на «внутренний», личностно-человеческий.

В то же время, при всем своем скептическом, а порой и непримиримом отношении к позитивизму и неокантианству, экспрессионизм не мог не усваивать некоторых открытий этих направлений. Парадоксальность ситуации заключалась в том, что отрицание научного знания и философии позитивизма не означало безоговорочного игнорирования всех тех завоеваний, какие были сделаны в области естественных наук, прежде всего, в психологии и физиологии. Провозглашенный экспрессионизмом принцип «прорыва» сквозь оболочку видимого мира к «глубинам вещей» не мог сформироваться без опоры на практические исследования, которыми человечество было обязано науке. «Желание сплавить мистику с естествознанием является отличительным свойством романтизма XX века» (Ю.Кайм). Экспрессионизм, стремящийся постичь «метафизику бытия», сохраняет как существеннейший элемент своей поэтики пристальное внимание к вещной плоти жизни, к человеческому «низу», поэтому его произведения производят впечатление парадоксальной смеси самой возвышенной духовности и самой приземленной натуралистичности.

Аналогичного рода соотношения притяжения-отталкивания существовали у экспрессионизма с неокантианством. Несмотря на неприятие экспрессионистами теоретической холодности и рассудочности неокантианства, они не могли остаться равнодушными к сформулированной Г.Риккертом идее «надсубъектных» и «надбытийных» ценностей, лежащих в основе фундаментальной артикуляции бытия (пусть она и не стала для них художественно-конституирующим фактором, как для символизма). Несомненное сочувствие вызывали у экспрессионистов выдвинутые Г.Когеном в его работах по этике понятие «чистой воли» и идея свободы человеческой личности, составившие основу концепции «этического социализма». В своей эстетике Г.Коген также гораздо ближе стоит к антропологическим подходам, чем в гносеологии – здесь он исходит из понятия любви к «человеческой природе» как высшей этической ценности. Это же понятие положено им в основу философии религии, интерпретируемой в духе кантианского понимания морали. Трудно себе представить, что экспрессионизм мог бы отвергать эти «человеческие,

слишком человеческие» идеи – во всяком случае, следы их ощущаются во многих произведениях экспрессионизма, особенно тех, авторы которых сознательно противопоставляли свое мироощущение господствующему порядку жизни (отсюда нравственный ригоризм пьес Э.Толлера*, В.Газенклевера*, Г.Кайзера*, манифестов К.Эдшмида*, прозы Л.Франка*, Р.Шикеле* и др.).

Некоторые положения феноменологии также пользовались авторитетом в среде экспрессионистов (М.Брод* прямо называл себя «учеником Гуссерля»; одним из плодов этого ученичества можно считать его роман «Путь Тихо Браге к Богу», 1916). Пафос усмотрения сущности, пронизывающий экспрессионистское мироощущение, явно перекликается с идеей «феноменологической редукции», а учение феноменологии об интенциональности сознания созвучно представлениям экспрессионизма о роли человеческой «души» в формировании окружающего мира. Согласно Ф.Брентано (1838–1917), предшественнику и учителю Э.Гуссерля (1859–1938), человеческая психика по своей природе не существует без отношения личности к любым – реальным или вымышленным – явлениям. По Гуссерлю, субъект поэтапно конституирует мир, выстраивая объекты, доступные его пониманию и исследованию. Иными словами, для феноменологии без мирообразующего сознания личности не существует внешней (равно как и внутренней, психологической) реальности («Нет объекта без субъекта»). Сложнее оценить степень согласия экспрессионизма с идеей «эйдоса» в учении Гуссерля – то есть отрицания участия субъективно-эмоциональных моментов в процессе познания. Скорее всего, она не могла удовлетворить экспрессионистов, постоянно стремившихся активно вмешаться в мир. Впрочем, о влиянии феноменологии Гуссерля на теоретиков (и тем более практиков) экспрессионизма можно говорить только в опосредованном смысле, поскольку его философские работы трудны для восприятия специалистов и вряд ли экспрессионисты их читали.

Психоаналитические новации З.Фрейда, несомненно, существенно раздвинули границы представлений о человеческой психике. Ни учение о роли бессознательного, ни понятие Эдипова комплекса не прошли мимо внимания экспрессионистских авторов; во всяком случае, достаточно велик соблазн связать проблематику пьесы В.Газенклевера «Сын» (1913), строящейся вокруг кофликта «отцов» и «детей»*, либидозные мотивы лирики Г.Бенна* и эротику пользовавшихся скандальной известностью пьес А.Броннена* с идеями, изложенными в книге З.Фрейда «Тотем и табу» (1913). Однако говорить о структурообразующем влиянии положений фрейдизма на художественную практику экспрессионизма как открытий, перевернувших прежние представления художников, вряд ли правомерно. Встреча экспрессионизма с фрейдизмом была, в сущности, встречей старых знакомых, ибо интерес к бессознательному стимулировался в искусстве рубежа XIX–XX вв. еще до Фрейда (в русле и натурализма, и символизма). С неменьшим основанием можно было бы говорить об известном влиянии на мироощущение экспрессионизма книги О.Вейнингера «Пол и характер» (1903). Затрагивая «предельные» вопросы бытия – о двойственной, бисексуальной природе человека, «генетическом коде» таланта и гения, о факторах, глубинно обусловливающих феномены жизни и смерти, социальную и личностную динамику – О.Вейнингер словно предлагал заглянуть в те бездны, куда жадно всматривался экспрессионизм. Антифеминистский пафос О.Вейнингера более органично вписывался в экспрессионистскую картину мира, нежели либидозный детерминизм З.Фрейда: сексуальная стихия находится на периферии экспрессионистского мироощущения, занимая, в сущности, маргинальное положение по отношению к асексуальной духовности, наполняющей наиболее глубинные тайники художественной энергетики экспрессионизма. Даже у самого «подозрительного» в отношении фрейдизма экспрессиониста, Г.Бенна, плотское начало в человеке является не источником жизненных и творческих сил, а

тяготеет над ним как некое проклятие, символ его бренной сущности, становясь объектом яростных инвектив.

Не укладываются в жесткую схему «влияние-усвоение» и взаимоотношения экспрессионизма с марксизмом. Конечно, социал-демократическая риторика была общим местом эпохи, так что чисто вербальный инструментарий для экспрессионистской апокалиптики в адрес буржуазного общества всегда находился под рукой. Однако политическая устремленность, которую без труда можно усмотреть в значительном пласте произведений экспрессионизма (прежде всего антивоенной направленности), была далека от сознательного усвоения программы социалистического переустройства общества, носила весьма условный, а в глазах ортодоксов от марксизма – и прямо еретический характер. Экспрессионист искренне мог считать себя последователем марксизма (и таким он вполне мог быть в оценке конкретных общественно-политических явлений), но в творчестве он, как правило, уходил в иные сферы. Нигде экспрессионист, прикоснувшийся к политической злобе дня, избравший своей темой войну и революцию, не создает образа борца против социального зла: его герои всегда жертвы обстоятельств и своего альтруизма, то есть художник неминуемо возвращается в русло антропологических мифологем. Так, в сборнике рассказов Л.Франка «Человек добр» (1917), имевшем в те годы огромное влияние, революция трактуется как «революция любви». В романе Р.Шикеле «Бенкаль, утешитель женщин» (1914), где предвосхищены грозящие буржуазному обществу социальные катаклизмы, грядущая война изображается в духе виталистских утопий как неизбежная и необходимая борьба живого и мертвого начал, в которой побеждают «примитивные» народы, несущие гибель изжившей себя цивилизации Запада. (При этом Р.Шикеле в годы войны был виднейшим деятелем антивоенного, «активистского»* направления в экспрессионизме.) Экспрессионистам вообще было свойственно двойственное отношение к войне – глубокое разочарование, граничащее с отчаянием, уживалось в них со скрытой тягой к ужасам войны, с мрачным наслаждением от созерцания грандиозных катастроф. В ряду такого рода произведений можно назвать романы О.Флаке «Город мозга» (1919) и «Да и нет» (1922), где впервые в немецкоязычной литературе создан образ русского революционера-большевика; ставящиеся в них проблемы революционного насилия не выходят за рамки чисто этических категорий и эмоциональных оценок. В романе А.Улитца «Арарат» (1920), одном из первых произведений в немецкой литературе, откликнувшихся на события Октябрьской революции, эти события приводят европейскую цивилизацию к гибели в результате вселенской катастрофы, расчищая почву для создания «новой» цивилизации, которая через три тысячи лет должна погибнуть, уступив место очередному «светлому будущему». Во всем этом отчетливо слышится ницшеанский мотив «вечного возвращения», в свете которого история человечества предстает как бесконечный ряд безуспешных попыток обновления. Сходная картина наблюдается и в драматургии экспрессионизма – все «взрывы» и «преображения» совершаются в ней в пространстве «духа». Не марксизм, а некий «социализм чувства» явился для экспрессионистов той идеологической инстанцией, с санкции которой они могли воплотить в своем творчестве идею гуманной «мобилизации» человечества для борьбы с энтропией бытийного хаоса, корни которой они видели в буржуазном укладе жизни. Отсюда поиски «новой» земли и «нового» неба, прежде всего, «нового человека», объективно чреватые возможностью сближения с идеологическими и эстетическими установками «социалистического реализма», как это впоследствии и произошло с И.Бехером* и Ф.Вольфом*.

Наиболее органично проблематика, составлявшая ядро экспрессионистского мироощущения, воплотилась в идеях «философии жизни», покоившейся, по определению Ф.Хайнемана, «на протесте души против машины, против вызванных машиной овеществления, технизации и обездушивания человека». Не случайно, в списке ду-

ховных предтеч экспрессионизма, составленном К.Эдшмидом, где представлены и Ницше, и Шопенгауэр, нет ни Канта, ни Конта, ни Гегеля, ни Маркса. Выступая против превращения человека в знак социальной функции, экспрессионисты стремились вдохнуть в учение о «надмирных» ценностях земную жизнь. Действительность для экспрессионизма – воплощенный парадокс; она загадочна, храня в себе не поддающийся однозначной формулировке высший смысл, соединяет в себе расцвет и увядание, безудержную жажду жизни и всевластие смерти. Судьба и Смерть принадлежат к основополагающим элементам экспрессионистской поэтики. Экспрессионизму, в отличие от его антагонистов – натурализма и символизма – свойственно чувство заброшенности, бездомности, бесприютности, его томит беспокойство и даже страх перед окружающим враждебным миром.

«Философия жизни» как антропологическое направление, противостоящее сциентистскому, во главу угла ставит постигаемый посредством интуиции мир человеческой души, не сводимый к научным дефинициям и формулам. Наиболее адекватной формой постижения жизни, ее органических и духовных «целостностей», является, по мнению ее сторонников, художественный образ. Главным противником для «философии жизни» (как и для экспрессионизма) являются Число, Рассудок, Понятие. Ярчайшим проявлением эстетической предрасположенности «философии жизни» была «танцующая», играющая неологизмами и каламбурами проза Ницше, в которой можно найти все основные мотивы и образы экспрессионизма – «любовь к Року», отрицание мира «отцов», воплощенное в теме гибели кумиров, инвективы в адрес «большого города», жажда «опасной» жизни. Экспрессионизм был изначально запрограммирован на творческое усвоение идей «философии жизни», о чем свидетельствует А.Деблин*, писавший, что книги Гельдерлина, Шопенгауэра, Ницше всегда лежали в его гимназической парте; Г.Кайзер говорил: «Я знаю только двух бессмертных – это Платон и Ницше. Если бы меня сослали на необитаемый остров, мне бы полностью хватило книг этих авторов, чтобы ни в чем не испытывать недостатка». Когда «аутентичный» экспрессионизм сменился «институционализированным», модным (наиболее репрезентативно зафиксированным в выступлениях К.Эдшмида), а экспрессионистский пантеон (особенно после войны) стал пополняться фигурами второго и третьего ранга, к немалому числу экспрессионистов стала применима фраза, сказанная Р.Хух по поводу адептов ницшеанства: «Многие прикидывались белокурыми бестиями, хотя бестиальности в них не хватало и на одну морскую свинку». Помимо сочинений Ф.Ницше, а также оказавшего большое влияние А.Бергсона, идеи «философии жизни» в наиболее доступной художественному сознанию форме выражены в работах В.Дильтея (1833–1911), Г.Зиммеля (1858–1918), Э.Шпрангера (1882–1963), Э.Ретхакера (1888–1965), О.Ф.Больнова (р. 1903), М.Шелера (1874–1927), О.Шпенглера (1880–1936). Все они в той или иной мере провозглашают принцип самоценности человеческой личности как нерасчленимой целостности, видят главную опасность для нее в растворении «отдельного» в «массовом», в превращении личности из субъекта в объект. Перекличка их основных идей с экспрессионистским мироощущением очевидна. Сильнейшее влияние на творчество большинства экспрессионистов оказал Г.Зиммель, экстраординарный профессор Берлинского университета (1900–1914), на лекции которого собирались не только студенты разных факультетов, но и журналисты, литераторы, люди искусства. Он утверждал, что если XIX в. создал понятие «общество», то на пороге XX в. на центральное место выдвинулось понятие «жизнь». Смысл этого понятия Г.Зиммель видел в конфликте, охватившем всю современную ему культуру («жажда новых форм разрушила старые: в экономике, искусстве, религии, философии»). Пафос активного отношения к действительности, присущий философии А.Бергсона, также был услышан экспрессионистами, которым не мог не импонировать его протест против ложных теорий, превращающих человека в существо

пассивное и безвольное, «в какую-то вещь». Несомненным влиянием среди экспрессионистов пользовался Л.Клагес (1872–1956), по мысли которого человек формируется как инстинктивно-творческий феномен и обрести утраченные первоосновы своего бытия может лишь путем растворения в безличной стихии непосредственного чувства. Отголоски этих максим легко прочитываются в прозе К.Эдшмида, герои которого искали самоосуществления в «счастье простого обладания», в возвращении к безднам прабытийного хаоса. Они слышны и в драматургии Г.Йоста*, ставшего позднее «барабанщиком национал-социалистической революции», который проделал типологически тот же путь от «чистого» творчества к подчиненности его политической идее, что и прокоммунистически настроенные коллеги по раннему экспрессионизму – Йост перешел от воспевания «очарования» смерти и трагического одиночества художника («Час умирающих», 1914, «Молодой человек», 1916, «Одинокий», 1917) к героизации жертвенной смерти «за идею» («Шлагетер», 1933), а в конечном счете – к интегрированию в политическую систему тоталитаризма.

Таким образом, наиболее глубокое, творчески действенное и образно-непосредственное воздействие на экспрессионизм оказывала «философия жизни», обладавшая перед многими, несравненно более солидно экипированными в академическом отношении философскими системами, тем преимуществом, что она создавала не столько гносеологическую, сколько эмоционально-настроенческую платформу мироощущения. К.Пинтус* словно цитирует кого-то из «философов жизни», когда пишет: «Жизнь человечества стала невозможной: оно находится в рабской зависимости от своих творений, от своей науки, от своей техники, от своей статистики, от своей торговли, от окаменевшего общественного порядка. Самое главное, движущая сила, заключается не в учреждениях, не в изобретениях, не в законах, добытых путем наблюдения, а в человеке».

Лит.: Worringer W. Abstraktion und Einfühlung. München, 1908; Brentano F. Von der Klassifikation der psychologischen Phenomen. Leipzig, 1911; Kaim J. Die romantische Idee im heutigen Deutschland. 1911; Bahr H. Expressionismus. München, 1916; Ball H. Zur Kritik der deutschen Intelligenz. Bern, 1919; Plessner H. Die Stufen des Organischen und der Mensch Einleitung in die philosophische Antropologie. Berlin, 1928; Pinthus K. Vorwort // Menschheitsdämmerung. Hamburg, 1959; Dilthey I. Gesammelte Schriften. Bde I–IX. München, 1957–1958; Husserl E. Gesammelte Werke. Bd. I–XXVI. Den Haag, 1950–1984; Die Philosophie im XX. Jahrhundert / Hg. F.Heinemann. Stuttgart, 1963; Die Philosophie im XX. Jahrhundert / Hg. F.Heinemann. Stuttgart, 1963; Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. М., 1891; Ницше Ф. Антихрист. СПб., 1907; Генеалогия морали. СПб., 1908; Воля к власти // Собрание сочинений. Т. IX. М., 1910; Веселая наука // Собрание сочинений. Т. VII. М., 1902; Так говорил Заратустра. М., 1908; Сочинения в двух томах. М., 1990; Бергсон А. Собрание сочинений. СПб., 1914; Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914; Дойблер Т. Новая точка зрения // Современная немецкая мысль. Дрезден, 1921; Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии. 1890–1920. СПб., 1922; Зиммель Г. Конфликт современной культуры. Пг., 1925; Риккерт Г. Философия жизни. Изложение и критика модных течений философии нашего времени. Пг., 1922; Шпенглер О. Закат Европы. М., 1923; Крелль М. О новой прозе – «Экспрессионизм». М., 1923; Гюбнер М. Экспрессионизм в Германии // Экспрессионизм. М., 1923.

А.Дранов

ФИНЛЯНДСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ, в отличие от ситуации в других скандинавских странах, сформировался как художественное течение, но процессы его становления и эволюция в литературе и в изобразительном искусстве протекали относительно изолированно друг от друга.

Экспрессионистские тенденции отчетливо проявились уже в начале 1910-х в живописи Т.Саллинена, одного из наиболее значительных финских художников нового времени, и Ю.Мякеля. В ранних работах Саллинена ростки экспрессионизма еще сочетались с национальными традициями и впечатлениями от фовистской живописи. Картина «Прачки» (1910), изображающая неуклюжие, угловатые фигуры двух крестьянских девушек, своей «грубостью» вызва-

ла шумный скандал в прессе, как и позднее гротескный «Карлик» (1915), воспринятый как унижающий человеческое достоинство. 1916–1919, наиболее продуктивные годы в творчестве Саллинена, характеризуются заметной трансформацией живописной манеры, сближающейся с немецким экспрессионизмом: цветовая шкала становится темнее, в ней доминируют серые и коричневые тона, усиливается динамизм; мотивы стремительного движения преобладают в картинах «Скачки», «Галопирующая лошадь», «Субботние танцы» (все 1918), «Дьявольский танец» (1919). Вершина творчества Саллинена и всего финляндского экспрессионизма – масштабная композиция «Сектанты» («Хихулиты», 1918), изображающая исступленно молящихся фанатиков. Упрощенные формы, внутренний динамизм, свето-цветовые контрасты отразили не только детские впечатления художника, но и – косвенно – атмосферу I мировой войны.

В 1916–1917 Саллинен возглавил художников, позднее (1918–1924) образовавших «Ноябрьскую группу», преимущественно экспрессионистской ориентации. Их живопись характеризовалась сдержанностью формы и колорита и кубистской тенденцией. С этой группой связано творчество другого крупнейшего финляндского экспрессиониста М.Коллина, выступившего впервые в 1914. В жанровых композициях из народной жизни фигуры горожан, рабочих, портовых грузчиков, крестьян в поле, как правило, организованы в группы, тесно взаимодействующие с окружающей средой – улицей, сельским пейзажем, природой – небом, затянутым тучами, скалами, в которых нередко таится мрачная угроза, создающая драматическое напряжение («Похороны на острове Кёкар», 1914; «Уборка хлеба», 1915; «Фабричные работницы», 1916 и др.). Обобщенная, слегка примитивизированная манера, со склонностью к мрачному пафосу, сближает Коллина с Саллиненом и с немецкими экспрессионистами Э.Нольде*, О.Кокошкой*. Живопись, особенно пейзажи и женские портреты, другого участника «Ноябрьской группы» В.Росенберга, испытавшего влияние Э.Мунка*, отличают подчеркнутая деформация фигур и предметов и интенсивный темный колорит.

Экспрессионистские традиции Саллинена и «Ноябрьской группы», прервавшиеся к середине 1920-х, когда возобладали тенденции «новой деловитости»* («новой вещественности»), возродились к концу 1930-х в отмеченном стихийным темпераментом искусстве Ю.Сааринена, чьи пейзажи и натюрморты отличаются мощью и интенсивным колоритом. Период творческой активности Сааринена приходится на 1938–1948. Участие в выставках в Швеции и Норвегии накануне II мировой войны принесло ему широкую известность. После войны экспрессионистскую эстафету подхватила «Октябрьская группа», первоначально возникшая в 1934 и возобновленная в 1945. Она стала своего рода ядром «неоэкспрессионистского» движения, с которым связано творчество участника группы А.Канервы и ряда других живописцев: М.Марккулы, Э.Энрута и О.Маттаса.

Начало литературному авангарду в Финляндии положил поэтический дебют в 1916 Э.Сёдергран*. В том же году дебютировала Х.Ульсон, ставшая глашатаем нового движения. В 1922 к ним присоединился энергичный Э.Диктониус*, и тогда же вышло семь номеров двуязычного журнала «Ультра» («Ultra», на шведском и финском языках), ставшего на короткое время форумом современной литературы. На этом этапе к ним примкнули также Г.Бьёрлинг и Р.Энкелль, лишь недолгое время и только отдельными гранями своего творчества соприкасавшиеся с экспрессионизмом. На исходе десятилетия, в 1928–1929, вышло четыре номера шведоязычного журнала «Quosego»: «Журнал для нового поколения», продолжившего линию своего предшественника. Свои страницы для распространения авангардистских идей предоставляла также социал-демократическая газета «Арбетарбладет» («Arbetarbladet», «Рабочий листок»), в которой активно сотрудничал Диктониус. Финляндский авангард выходил за рамки собственно экспрессионизма и питался различными исходившими из континентальной Европы импульсами – дадаизмом, футуриз-

мом, имажинизмом и др., поэтому его нередко называют «шведо-финляндским модернизмом», «динамизмом», но становление его, особенно в первой половине 1920-х, проходило под знаком экспрессионизма.

При всех индивидуальных различиях, молодых литераторов объединяли бунт против старшего поколения, радикальный разрыв с литературной традицией, борьба за обновление поэзии. Главной для них стала идея «динамизма» – движения, вечного спонтанного развития бытия, восторженная устремленность в будущее и жажда революционных преобразований. В своей поэтике они обращались к свободному стиху, многозначной символике, гротеску, спонтанной ассоциативной образности, стремясь к освобождению творческой фантазии от диктата реальности, к усилению субъективного элемента. Вслед за немецкими экспрессионистами их привлекали дионисийство и идея «сверхчеловека» Ф.Ницше, интуитивизм А.Бергсона, универсальный космизм У.Уитмена, а также русские символисты и футуристы (которых Сёдергран могла читать в оригинале), дадаизм, оказавший заметное влияние на Диктониуса и Бьёрлинга, американские поэты Э.Л.Мастерс, Э.Паунд и К.Сэндберг, переводы из которых Диктониус включил в свою антологию «Молодое море» («Ungt hav», 1923).

С 1918 Ульсон регулярно выступала в печати как эссеист и публицист, пропагандируя новые идейные и культурные течения Европы. Она стала ведущим критиком в журнале «Ультра», выпустила сборник эссе «Новое поколение» («Ny generation», 1925), служащий важным источником фактических сведений по истории модернизма в Финляндии. Ульсон проповедовала неустанное поступательное движение, идеи космополитизма и коллективизма, ей не были чужды антиинтеллектуализм и религиозная мистика. Ей принадлежат эссе, посвященные Ф.Ницше, У.Уитмену, Дж. Джойсу, П.Лагерквисту*, А.Блоку, К.Бальмонту. Важная заслуга Ульсон – постоянная духовная и материальная поддержка Сёдергран и утверждение ее истинного литературного масштаба. Первой в Финляндии Ульсон приветствовала и поэтический дебют Диктониуса, высоко оценив его сборник «Мой стих» (1921). Более скромное место занимает художественное творчество Ульсон 1920-х: экспрессионистские романы «Женщина и милосердие» («Kvinnan och nåden», 1919) и «М-р Иеремиас в поисках иллюзии» («Mr. Jeremias söker en illusion», 1926), остро критичные по отношению к буржуазным культурным ценностям. Важные мотивы произведений Ульсон – одиночество человека и его спасение в приобщении к коллективу, мистерия смерти как высшая точка существования и слияние с бытием.

Творчество Сёдергран и Диктониуса – наиболее яркое проявление экспрессионизма в финляндской поэзии 1920-х. Обоих поэтов роднит дионисийский экстатический культ жизни во всех ее проявлениях, чувство космического единства мироздания и человека, макро- и микромира. Поэзия Сёдергран представляет идеальную, очищенную от бытовой конкретики, форму витализма и утопической мечты. Диктониус, как бы подхвативший у Сёдергран эстафету динамизма и витализма, нередко воспринимается как ее поэтический антипод. Его образы гораздо более конкретны, материальны и весомы, устремленность ввысь, в небо неотрывна от укорененности в земле. Поэтический стиль его, более жесткий и грубый, создает ощущение угловатости и «колючести»; язык подчеркнуто «непоэтичен» и будничен.

У Бьёрлинга с экспрессионизмом связаны стихотворные сборники первой половины 1920-х. В «Покоящемся дне» («Vilande dag», 1922) мотив экспрессионистского «крика»* еще отчасти смягчен позднеромантической устремленностью в бесконечность и элегическим одухотворением природы. В стихотворениях в прозе, «песняхштурмах» и афоризмах сборника «Крест и обет» («Korset och löftet», 1925) звучат отчаяние и отвращение, проклятия эпохе и обществу, царит «гротескный хаос» и – в противовес этому – слышится отзвук утопического «дня, который грядет». В предисловии к сборнику Бьёрлинг, исходя из релятивистской философии морали Ницше и

Бергсона, строил свою динамическую концепцию безграничного, «незавершенного» и непрерывно меняющегося бытия и ограниченных возможностей языка. Задача искусства – выражать «борьбу безграничного с ограниченным». Его выводы о необходимости «развоплощения» языка и его структур, его принцип «незавершенного синтаксиса» или «синтаксического бунта» выходят далеко за пределы экспрессионистского творчества. Постепенно Бьёрлинг пришел к дадаизму (сборник с эвфоническим названием «Кири-ра!», «Kiri-ra», 1930 и др.).

Энкелль, наряду с Ульсон, выступал в 1920-е в первую очередь как проницательный и энергичный теоретик и защитник экспрессионизма, обладающий «самым острым пером» в группе. Он – автор статей и эссе в «Quosego» и книги «20 лет молодой поэзии» («20 år ung dikt», 1936), а также составитель антологии «Современная шведо-финляндская лирика» («Modärn finlandssvensk lyrik», 1934). Подчеркивая роль свободной ассоциативной образности, Энкелль сформулировал один из основных экспрессионистских принципов: поэзия «строится на отборе образов, стремящихся воспроизводить не внешнюю действительность, а движения души». В «модернизме» он видел стремление к более непосредственному выражению жизни нервов: «в модернистской поэзии образ обращается непосредственно к зрению и чувству». Однако в собственном поэтическом творчестве Энкелля (сборник «Счастье флейтиста», «Flöjtblåsarlycka», 1925) преобладает лирика природы и любви в почти импрессионистических, акварельных полутонах.

Шведоязычный финляндский экспрессионизм оказал сильное влияние на становление и развитие шведских поэтов-«примитивистов», опубликовавших в 1929 антологию «Пять молодых» (среди них – А.Лундквист и Х.Мартинсон), и на молодых финноязычных поэтов из группы так называемых «пламеносцев» («tutenkantantajat»), в том числе на К.Вала.

Финляндской композиторской школе с ее глубокими корнями в фольклоре, в эпосе, с ее тягой к гармоничному и взвешенному, в целом чужда сущность экспрессионизма. Некоторые скандинавские исследователи, правда, усматривают «экспрессионистские нюансы» в музыке основоположников финляндской композиторской школы – Л.Мадетоя, С.Палмгрена и даже Я.Сибелиуса, ссылаясь, как правило, на Четвертую симфонию последнего (1911). Однако первым «чистым экспрессионистом» в финской музыке можно считать Диктониуса, горячего поклонника А.Шёнберга*. Наибольшую известность получил его вокальный цикл «Вокруг обнаженных ветвей ореховых деревьев» («Kring valnötsträdens tomma grenar», 1918, на стихи В.Экелунда). Своеобразными фигурами в финляндской музыке начала XX в. явились Э.Пенгу, родившийся в Петербурге, но затем переехавший в Финляндию, и М.Пергамент, родившийся в Гельсингфорсе, но переселившийся в Швецию и чаще рассматриваемый как шведский композитор. Обоих в начале XX в. называли в Финляндии и Швеции «модернистами», «экспрессионистами» и т.д. Оба они были «аутсайдерами», оригинальным образом соединившими в своем творчестве русскую, французскую и австро-немецкую музыкальные традиции, дистанцировавшись от романтической «калевальской» традиции, заложенной Сибелиусом. Пенгу, однако, отрицал всякое влияние экспрессионизма на свое творчество, хотя техника его музыкального письма иногда внешне напоминала нововенскую. Пергамент действительно активно интересовался творчеством Шёнберга и др. представителей «новой венской школы», отчасти используя их опыт в своих произведениях. Его творчество окрашено в основном в трагические тона, многие произведения носят антивоенный характер или посвящены трагедии холокоста, в том числе «Rapsodia ebraica» («Еврейская рапсодия», 1935), созданная под впечатлением расистских акций нацистов в Германии и основанная на народных мелодиях. Наиболее известное его произведение – «Еврейская песня» («Den judiska sången», 1944). Часто обращался Пергамент и к шведской народной музыке («Шведская рапсодия», «Svenska rapsodin», 1941 и др.). В 1950-е Пергамент

увлекался додекафонией, которая, однако, к этому времени давно утратила связь со своими экспрессионистскими первоистоками. В целом в творчестве Пергамента сочетаются самые разные стилистические элементы, что скорее позволяет говорить о нем как о мастере полистилистики.

От нововенского экспрессионизма воспринял технику музыкального письма Э.Бергман, подчинивший ее, однако, иным художественным целям. В «Песнях одиночества» («Ensamhetens sånger», 1947, на стихи Э.Сёдергран) он обратился к форме «шпрехгезанга» («Sprechgesang») – речевого пения, однако – в соответствии с текстовым содержанием «Мечты великого Вишну» – приблизил ее к индийской народной манере пения. Используя в ряде произведений додекафонию, Бергман сделал ее чрезвычайно красочной и спокойно уравновешенной («Aubade», «Утренняя серенада», 1958), при этом проявляя себя как неоимпрессионист, но не экспрессионист.

Характерным признаком финляндского экспрессионизма в целом, при всех его заимствованиях из немецкого и австрийского экспрессионизма, а также из французского кубизма и фовизма, итальянского и русского футуризма, англо-американского имажинизма и др. художественных течений начала XX в., остается его подчеркнуто национальная самобытность – прежде всего в выборе исконно народных мотивов и в ориентации на фольклорные традиции, в том числе на «примитивизм» формы.

Лит.: Enckell O. Den unga Hagar Olsson. Helsingfors, 1949; Okkonen O. Die finnische Kunst. Porvoo; Helsinki, 1950; Laitinen K. Finlands moderna litteratur. Konturer, huvudlinjer, resultat 1917–1967. Helsingfors, 1968; Ekelund L. Rabbe Enckell. Modernism och klassicism under tjugotal och trettital. Stockholm, 1974; Enckell M. Under beständighetens stjärna. 1986; Мякинен Т., Нумми С. Musica fennica. Helsinki, 1965; Безрукова М. Искусство Финляндии. М., 1986; Мишин А.И. Творчество Эльмера Диктониуса и проблемы шведоязычной литературы Финляндии. Петрозаводск, 1987; Расцвет модернизма в скандинавской живописи 1910–1920 / Red. C.T.Edam, E.Samuelson. Uddevalla, 1989; Русская и финская музыкальные культуры. Сборник статей. Вып. 1–4. Петрозаводск, 1989–1995; Карху Э. История литературы Финляндии. XX век. Л., 1990; Музыка Севера. Петрозаводск, 1994.

А.Мацевич (литература и изобразительное искусство), Н.Мохов (музыка)

«ФЛУ́ГБЛАТ» («Das Flugblatt», «Листовка», 1917–1918, Вена, Лейпциг). Литературный журнал. Издатели – О.М.Фонтана*, А.Валлис. Выходил сначала в венском издательстве «Анценгрубер» («Anzengruber»), позднее в собственном издательстве «Флугблат». Программная цель журнала состояла в стремлении пробудить в условиях I мировой войны угасший интерес общества к поэзии. За апокалиптической перспективой, которую рисует журнал, просматривается надежда на саморазрушение буржуазного общества и рождение «нового мира», истинным смыслом которого объявляется поэзия. Поэт мыслится спасителем вечного, голосом совести, взывающим к справедливости посреди насилия; он – революционный вождь-мессия, враг той культуры, что «для утоления своей ненасытной прожорливости порождает войны» (О.М. Фонтана).

«Ф.» был стилистически и тематически неоднороден. В нем «неоромантическая пейзажная лирика и пацифистски-экспрессивная патетика сливаются в общей устремленности к мессианской концепции истории» (А.Валлис). Проводниками в «новый мир» могут быть только экспрессионисты (второй номер «Ф.» открывался фрагментом драмы В.Газенклевера* «Антигона»: («Дворцы шатаются. [...] Идите за мной! Я поведу вас. [...] Новый мир уже воссиял»). В третьем номере «Ф.» Фонтана печатает статью «Программное» («Programmatisches»), где единственными хранителями культуры в эпоху распада называет поэтов, которые в это бездуховное время выведут человечество в привольный мир. В журнале печатались В.Газенклевер, К.Хиллер*, Р.Леонгард*, П.Цех*, У.Бирнбаум*, М.Брод*, Й.Чапек*, К.Чапек*, А.Эренштейн*, А.П. фон Гютерсло*, П.Хатвани*, О.Лёрке*, Р.Мюллер, Р.Шикеле*, Э.Крутина, О.Пик*, Х.Эренбаум-Дегеле*, В.Клемм*, М.Пульфер* и др.

Лит.: Raabe P. Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressioinismus. Stuttgart, 1964; Wallas A.A. Zeitschriften des Expressionismus und Aktivismus in Österreich // Amann K., Wallas A.A. Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien, 1994.

Т.Кудрявцева

ФОНТАНА, ОСКАР МАУРУС (Fontana, Oskar Maurus, 13.04.1889, Вена, Австро-Венгрия – 04.05.1969, Вена, Австрия) – австрийский писатель, эссеист, издатель, театральный критик. Сын далматинского помещика, вырос в Далмации; в отрочестве переехал в Вену. По окончании Венского университета до начала I мировой войны занимался литературной деятельностью, пробуя свои силы в разных жанрах; публиковался в журналах («Новый Меркурий», «Der neue Merkur» и др.). В I мировую войну служил офицером (некоторое время работал вместе с Р.Музилем в военном отделе государственной пресс-службы в Вене).

В разностороннем литературном творчестве Ф. ранних лет преобладали неоромантические тенденции: драма-легенда «Сказка тишины» («Das Märchen der Stille», 1910), комедия «Молочные братья» («Die Milchbrüder», 1913); черты экспрессионизма отчетливее проступают в драмах «Студенческий генерал» («Der Studentengeneral», 1913) и «Марк» («Marc», 1916). В 1916 Ф. издал антологию экспрессионистской поэзии «Аусзат» («Die Aussaat», «Посев»). Отчетливо экспрессионистская тенденция (с примесью неоромантизма) характерна и для журнала «Флугблатт»* («Das Flugblatt», «Листовка»), который Ф. издавал с весны 1917 до осени 1918 (вместе с А.Валлисом).

Сложный синтез романтических идей, экспрессионизма и реализма представляет собой роман Ф. «Пробуждение» («Die Erweckung», 1919; переиздан в 1946 под названием «Башни Бег-Бегуйи», «Die Türme des Beg Begouja»; с иллюстрациями А.Кубина*), основанный на впечатлениях детства: жизнь сербской деревни изображается как природно-космический феномен, как идеал, недоступный для испорченной буржуазной цивилизации. Цикл из тринадцати новелл «Мятежники» («Empörer», 1920) посвящен обыкновенным людям, которые оказываются способными на бунт против «судьбы, морали, насилия, денег, зверства» (Ф.Леннарц).

В 1945–1949 Ф. был главным редактором газеты «Винер Курир» («Wiener Kurier», «Венский курьер», 1945–1954), орган американской оккупационной администрации), с 1948 – почетный профессор Венского университета; президент (с 1964 почетный президент) Союза австрийских писателей (Österreichischer Schriftstellerverband); после выхода в свет книги «Венские актеры от Миттервурцера до Марии Айс» («Wiener Schauspieler von Mitterwürzer bis Maria Eis», 1948) считался одним из самых влиятельных театральных критиков, в 1951–1958 был театральным обозревателем популярной либеральной газеты «Прессе» («Die Presse», «Пресса», основана в 1848). В многочисленных послевоенных романах и новеллах Ф. использует экспрессионистские приемы, модифицируя их для художественного осмысления злободневных проблем современности (монтаж трансформируется, например, в многосюжетное повествование, где фрагменты событий, происходящих в разных местах и в разные эпохи, как бы «наплывают» друг на друга), смешивая элементы фантастики с протокольно-научными описаниями, как, например, в романе о происхождении природного газа на Земле «Дыхание огня» («Der Atem des Feuers», 1954). Разнообразная эссеистика и мемуары Ф. имеют большое значение для изучения истории экспрессионизма.

Соч.: Das Wiener Drama und die Jahrhundertwernde. Wien, 1921; Insel Elefantine. 1924; Roman, 1936 (auch unter dem Titel «Katastrophe am Nil», 1947); Gefangene der Erde. Wien, 1928; Der Engel der Barmherzigkeit. Wien, 1950; Mit der Stimme der Sibylle. Wien, 1958; Meldeganger in der Spur der Sterne. Gedichte. Wien, 1965; Das grosse Welttheater. Theaterkritiken. 1909–1967. Wien, 1976.

Лит.: Reininghaus A. Oskar Maurus Fontana. Das Profil eines österreichischen Journalisten. [Diss.] Salzburg, 1983.

А.Гугнин

ФОРМИЗМ (formizm, 1917–1922) – течение польского авангарда. Зародилось в среде краковских художников, где на базе выставок «независимых» (1911, 1912, 1913), а также первой совместной выставки в Закопане (1916) выросла и консолидировалась группа, первоначально выступившая под лозунгом экспрессионизма, хотя позиции ее участников (значительно расходившиеся и между собой) были полемичны по отношению к идеям экспрессионистов. «Первая выставка польских экспрессионистов» (Краков, ноябрь 1917), организованная Титусом Чижевским и Збигневом Пронашко, помимо их собственных работ, включала живопись Леона Хвистека, Яна Грынковского, Леона Должицкого, Густава Гвоздецкого, Яцека Межеевского, Тымона Несёловского, Анджея Пронашко, скульптуры Августа Замойского, а также народную живопись на стекле и резьбу по дереву с Подгалья. Программная статья З.Пронашко «Об экспрессионизме» (1918) в журнале «Маски»* продемонстрировала, что экспрессионизм он и его соратники понимают обобщенно-расширительно: как оппозицию академизму и импрессионизму, фиксирующим внешнее, как апофеоз новизны и эмоциональной выразительности.

После «Второй выставки польских формистов (экспрессионистов)» (Краков, июнь 1918) и совместных экспозиций с группой «Бунт»* (Краков, 1918, Познань, 1919, Варшава 1919, 1920, Львов, 1920) стало очевидно, что принятое имя не соответствует художественной сути течения. Тем временем к инициативе присоединились Конрад Винклер, С.И.Виткевич*, Генрик Готлиб. Группа приняла предложенное критиком Эмилем Брайтером название «формизм», и с 1919 ее участники стали именоваться «польскими формистами» (первая выставка – Варшава, 1919). Трибуной группы стал журнал «Формисты» («Formiści»), выходивший под редакцией Л.Хвистека и Т.Чижевского в 1919–1921 (увидели свет шесть номеров); в нем активно печатались и польские поэты-футуристы.

С 1919 по 1921 выставки формистов ежегодно проходили в Варшаве, где в 1920 возникла родственная группа: Ромуальд Камиль Витковский, Вацлав Вонсович, Ян Жизновский, Ежи Заруба, Владислав Рогуский, Щенсный Рутковский. После выставки во Львове (1920) и там сложилось аналогичное объединение: Людвик Лилль, Станислав Матусяк, Зыгмунт Радницкий, Зофья Форциммер. В 1921 формисты разных регионов как единая группа приняли участие в парижской выставке «Польша молодая». В 1922 коллективная деятельность прекратилась. Итоги существования группы были подведены в 1922 в статьях С.И.Виткевича и Л.Хвистека, чьи теории «чистой формы» и «множественности действительностей» отчасти служили теоретическим обоснованием Ф. Объединение формистов, по существу, было открытым цехом новаторов, содействовавшим включению национального искусства в орбиту общеевропейской эстетической проблематики. Эпитет «формистический» в Польше надолго стал родовым для обозначения акций художественного авангарда: утратив конкретику, он приобрел нарицательный смысл. Движение формистов было весьма изменчиво по составу, в их выставках всегда участвовало множество гостей (среди прочих – Владислав Скочиляс, Роман Крамштык, Эугениуш Зак, Моисей Кислинг). Шумные манифесты (по большей части не подтвержденные творчеством), тактические альянсы с различными литературно-художественными группами создали формистам репутацию «большевиков» в искусстве; название попало в них рикошетом, по аналогии с футуризмом («формизм» и «футуризм» нередко смешивались в словоупотреблении как критиков, так и самих авторов).

Ф. был течением синкретичным, противоречивым, неоднородным, не имевшим общего стиля. Непохожесть друг на друга осознавалась участниками движения при общей ориентации на поиск идеальной формы. Их сблизила «воля к форме» (К.Винклер), убеждение в приоритете конструктивного начала над внехудожественным содержанием, в превосходстве определенности над аморфностью (в частности, рисунка и композиции над цветом и светом), деформации

над запечатлением реальности. Ф. – смесь разных тенденций, в нем учтен опыт фовизма, экспрессионизма, кубизма, футуризма, есть сходство с дадаизмом (хотя формисты были противниками демонстративного жеста как замены искусства). Он не порывал с народной традицией, был тематически консервативен, следовал принципу конструктивной органичности – точного и лаконичного построения форм, символизирующих предметы. Для картин формистов характерны сочетание фигуративности и абстракции, ритмический баланс неустойчивых эклектичных структур, геометрические модификации пространств и плоскостей, сжатая гамма красок и локализация интенсивных цветовых пятен, отсутствие светотени. Этими, а подчас и противоположными, средствами сторонники Ф. создавали медитативно-визионерские полотна, которые, впрочем, нередко страдали повышенной живописно-фактурной декоративностью.

Лит.: Winkler K. Formizm na tle wspóczesnych kierunków w sztuce. Kraków, 1921; Eugeniusz Zak: Wystawa pośmiertna. Warszawa, 1926; Rutkowski S. Jacek Mierzejewski. Warszawa, 1927; Winkler K. Formiści polscy. Warszawa, 1927; Zahorska S. Eugeniusz Zak. Warszawa, 1927; Wystawa prac Jacka Mierzejewskiego / E.Kokoszko. Warszawa, 1935; Blumówna H. Zbigniew Pronaszko. Warszawa, 1958; Wallis M. Jacek Mierzejewski // Sztuka polska dwudziestolecia. Warszawa, 1959; Pollakówna J. Formiści. Wrocław, 1972; Baranowicz Z. Formiści // Polska awangarda artystyczna 1918–1939. Warszawa, 1975; Pollakówna J. Formizm // Literatura polska w okresie międzywojennym. T. 1. Kraków, 1979; Formisci / Red. I.Jakimowicz. Warszawa, 1989; Kostyrko T. Formizm // Od awangardy do postmodernizmu. W., 1996.

А.Базилевский

ФРАНК, ЛЕОНГАРД (Frank, Leonhard, 04.09.1882, Вюрцбург – 18.08.1961, Мюнхен) – немецкий романист, новеллист, драматург. Сын подмастерья плотника, после начальной школы был учеником слесаря, рабочим, маляром, санитаром; с 1904 жил в Мюнхене, где учился живописи; в 1910 переселился в Берлин; здесь в 1911–1912 в журналах «Нойе кунст» («Neue Kunst», «Новое искусство»), «Pan», «Пан», «Революцион»* публикуются его первые литературные опыты – короткие рассказы и наброски «Шляпа» («Der Hut»), «Пять пфеннигов» («Fünf Pfennigs»), «Готика» («Gotik»), «Эротоман и девственница» («Der Erotomane und die Jungfrau»). Первое крупное произведение Ф. – автобиографически окрашенный роман «Разбойничья шайка» («Die Räuberbande»), вышедший накануне I мировой войны (премия Фонтане 1914).

В этом романе, как и в первых литературных опытах, проступают некоторые основные принципы и темы экспрессионизма: несовместимость молодого мятущегося героя с враждебным окружением, конфликт отцов и детей*, одиночество человека, стремящегося обрести свое «я». Как и во многих последующих сочинениях Ф., в нем звучит мелодия его родного города Вюрцбурга, впервые появляется Михаэль, герой, близкий писателю и несущий в себе его черты. Типичный для экспрессионизма мотив репрессий против юного, едва входящего в жизнь человека подсказан семейной ситуацией самого Ф., для которого жестокосердые отец и учитель ассоциируются с авторитарным и одновременно верноподданническим духом кайзеровской Германии. Ученики вюрцбургских ремесленников, объединившиеся в «разбойничью шайку», чтобы выжить в столкновении с миром взрослых, образуют некий архетип человеческого братства, противостоящего обществу, воплощение вечного аутсайдерства, неотделимого от поиска индивидуальной идентичности. Это одновременно персонификация подростковой романтики и нечто вроде первобытной христианской общины, где все равны, исполнены любви друг к другу, к природе, связаны тайными узами с Космосом, силами Вселенной; отчетливо слышна и еще неясно выраженная вера в «доброго человека». Отождествление юных членов «шайки» с героями столь популярного в те годы автора «индейских» романов Карла Мая – это выражение наивно-анархистского, эскапистского бунта, отвращения к городу, «полному испарений и вони», «порождающему злодеев». Метафорическая фигура Незнакомца, наиболее ярко воплоща-

ющая принципы экспрессионистской эстетики, – попытка символически-абстрактного утверждения положительного идеала: уход от общества, возвышение над его пороками, становление на путь, предначертанный Христом. На связь с экспрессионизмом указывают и стилевые черты: экстатически-напряженная интонация, введение в образную ткань снов, галлюцинаций, видений, контрасты света и тени, особенно в описании городских пейзажей, сознательный отказ от психологизма и индивидуализации, «активистский» порыв*, сказывающийся и в самом действии, и в характерах юных героев, и в авторской тональности.

В 1915 из-за откровенной антимилитаристской позиции Ф. был вынужден эмигрировать в Швейцарию, где присоединился к кружку литераторов-пацифистов вокруг Рене Шикеле* и издаваемого им журнала «Ди вайсен блеттер»*, в котором публиковались его рассказы, позднее составившие сборник «Человек добр» («Der Mensch ist gut»), вышедший в Германии вместе с повестью «Причина» («Die Ursache», 1915) в 1917. Повесть (драма под тем же названием 1929) во многом связана с первым романом. Фигура героя – писателя Антона Зайлера, сына плотника-подмастерья, – вновь передает черты характера и факты биографии автора. Уже взрослым Зайлер переживает во сне те унижения, которым подверг его в детстве школьный учитель. Вернувшись спустя многие годы в родной город и став свидетелем того, как все тот же учитель теми же методами калечит детей, Зайлер убивает его. Героя приговаривают к смертной казни. Эта казнь предстает столь же абсурдно-жестокой, как и вся система угнетения, начинающаяся со школы. Повесть построена как притча, не обремененная бытовыми деталями; фрейдистская мотивировка уступает место абстрактной идее, стилистику определяет напряженно-лихорадочный ритм.

Одно из следствий порочного авторитарного воспитания Ф. видит в готовности вчерашних школьников участвовать в войне, убивать и становиться «пушечным мясом». Рассказы «Отец» («Der Vater»), «Мать» («Die Mutter»), «Солдатская вдова» («Die Kriegswitwe»), «Новобрачные» («Das Brautpaar»), «Инвалиды войны» («Die Kriegskrüppel»), входящие в сборник «Человек добр», название которого стало знаковым для экспрессионизма (премия Кляйста 1918), представляют собой манифест против духа войны. В центре внимания автора – судьба человека, на себе познавшего ужасы войны и приходящего в итоге, через горе и страдание, к постижению сути событий и своей собственной вины, коренящейся в жизни, полной «лжи, бездумности и самонадеянности». Внутреннее и публичное признание этой вины, вывод об императивности «доброты» заставляют людей восставать против вселенской бойни и число их растет. Речь идет даже не столько о конкретной ситуации военных лет, сколько о войне как архетипе ложного устройства межчеловеческих отношений. Вся гамма характерных для экспрессионистской литературы стилистических средств представлена в этих рассказах: экстатичность интонации, взвинченность оборванной фразы, ассоциативность, патетичность, абстрактность образов, лишенных психологизма, и т.д. Персонажи обозначены не именами, а выступают в некоем «вечном», архетипическом качестве как «Мать», «Отец» и т.п.

В ноябре 1918 Ф. возвратился на родину, поселился в Мюнхене, издал в Берлине роман «Бюргер» («Der Bürger», 1924), сложившийся под влиянием марксистских идей, которые на короткое время заинтересовали Ф. в годы пребывания в Швейцарии, и ряд рассказов – «У проселочной дороги» («An der Landstrasse»), «Чиновник» («Der Beamte»), «Мост судьбы» («Die Schicksalsbrücke», 1925). Рассказ «В последнем вагоне» («Im letzten Wagen», 1925; под названием «Крушение», «Der Absturz», 1929) относится к наиболее известным произведениям Ф. этого периода. – В параболически выстроенной ситуации между жизнью и смертью в нем обнажаются характеры разных людей, волей случая сведенных вместе в вагоне, который оторвался от поезда и несется к катастрофе. Стилевые средства (нагнетание отрывистого речевого потока, словно опережающего мчащийся с бешеной скоростью вагон, внут-

ренняя напряженность ассоциативно выстроенной фразы, взвихренная эмоциональность ритма, тесное пространство действия, сталкивающего резко контрастные характеры) полностью отвечают принципам экспрессионистской художественности.

Произведения Ф., созданные во второй половине 1920-х, свидетельствуют, как и у большинства экспрессионистов, о поисках новых средств образности. Действие романа «Оксенфуртский мужской квартет» («Das Ochsenfurter Männerquartett», 1927), позднее охарактеризованного Ф. как его «лучшее произведение», разыгрывается в годы Веймарской республики и в известной мере являет собой продолжение «Разбойничьей шайки». Это история бывших, а ныне сорокапятилетних вюрцбургских «индейцев-разбойников», которые пытаются совместно сопротивляться инфляции и прочим жизненным трудностям. В этом романе и, особенно, в повести «Карл и Анна» («Karl und Anna», 1927) на первое место выходит любовная тема, которая отныне становится определяющей в творчестве Франка, развивая и углубляя возникший ранее мотив добра. Повесть, как и роман, еще несут в себе следы экспрессионистских увлечений автора; «Карла и Анну» отличает притчевое, почти сказочное построение, персонажи воспринимаются скорее как воплощение идеи любви, чем как индивидуализированные живые характеры. И все же повесть (и одноименная пьеса, 1929) своим подчеркнуто камерным обликом выделяется на фоне прежних, написанных в экспрессионистской манере сочинений Ф. Доминирующие в его произведениях любовные сюжеты делают его модным писателем Веймарской республики. Будучи с 1926 вице-президентом ПЕН-клуба, после прихода нацистов к власти, Ф. вновь эмигрирует в Швейцарию, в 1937 перебирается в Париж. После начала II мировой войны неоднократно интернирован; когда во Францию вступают немецкие войска, ему удается бежать через Марсель в Лиссабон, оттуда – в США, где он живет сначала в Голливуде, а после 1945 в Нью-Йорке. Позднее творчество Ф. тематически тесно связано с его ранними вещами. И все же рассказ «Немецкая новелла» («Deutsche Novelle», 1954), роман «Матильда» («Mathilde», 1948), а также сюжетно связанные с «Разбойничьей шайкой» «Ученики Иисуса» («Die Jünger Jesu», 1949) и «Возвращение Михаэля» («Michaels Rückkehr», 1954) свидетельствуют о поисках принципиально новых стилевых средств, усугублении психологизма, отказе от декларативности и патетики. В 1950 Ф. вернулся в Германию, последующие годы жил и работал в Мюнхене. Наиболее значительное произведение, созданное им в эти годы – автобиографическое повествование «Слева, где сердце» («Links, wo das Herz ist», 1952).

Соч.: Der Streber, 1928; Brüder und Schwester, 1929; Von drei Millionen drei, 1932, Traumgefährten. 1936; Gesammelte Werke, 1936; Erzählende Werke, 1959; Schauspiele, 1959; Gesammelte Werke in sechs Bänden, 1957; Леонгард Франк. Избранное. М., 1958.

Лит.: Edschmid K. Leonhard Frank // Kritik in der Zeit. Fortschrittliche deutsche Literaturkritik 1918–1933. 1983; Frank Ch., Jobst H. Leonhard Frank. 1882–1961. 1962; Grimm R. Leonhard Frank // Fränkische Klassiker. Eine Literaturgeschichte in Einzeldarstellungen, 1971; Schröder G. Die Darstellung der bürgerlichen Gesellschaft im Werk Leonhard Franks [Diss.], 1957; Weissenberger K. Leonhard Frank. Zwischen sozialem Aktivismus und persönlicher Identitätssuche // Zeitkritische Romane des 20. Jahrhunderts / Hg. H.Wegener, 1975; Лундберг Е. Леонгард Франк как представитель реализма // Новый мир. 1927. № 10; Затонский Д.В. Леонгард Франк // История немецкой литературы. Т. 5. М., 1976.

И.Млечина

ФРАНЦУЗСКАЯ КУЛЬТУРА И ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Во Франции в начале XX в. возникают художественные тенденции, перекликающиеся с экспрессионизмом, однако, экспрессионизма как определенного движения во французской культуре не существовало. Дело не только в том, что французы, традиционные последователи рационалиста Р.Декарта, были чужды экспрессионистскому «самовыражению». Хотя Аполлинер и его сторонники, провозвестники кубизма и кубо-футуризма, мечтавшие о «новом духе» в искусстве, доминировали на художественном поле Франции до I мировой

войны, здесь возникали многочисленные авангардистские группировки, которых, несмотря на их внешнее соперничество, объединял единый принцип – внимание к ритмической субстанции как первооснове поэтики. Огромную роль сыграло влияние на культуру Франции начала XX в. философии А.Бергсона с ее основополагающими понятиями «длительности» и «жизненного порыва». Однако возглавляемый А.Лакюрсоном «интегрализм» (1904), «импульсионизм» Флориана-Пармантье (1906), «динамизм» А.М.Госсе (1910), «пароксизм» Н.Бодюэна (1912), «драматизм» А.-М.Барзена (1912) не стали влиятельными направлениями во французской культуре. В обстановке изобилия школ, термин «экспрессионизм», применявшийся отчасти по отношению к французской культуре, не смог в ней прижиться. Вмешивался и политический фактор – нежелание ассоциироваться с культурой Германии, традиционного врага Франции.

В начале 1920-х, когда во Франции разворачивалось сюрреалистическое движение, современники усматривали в нем некий национальный вариант искусства, воплощающего «новый дух», подобно тому, как в Германии десятилетием ранее его выражал экспрессионизм, а в Италии – футуризм; такова была точка зрения, например, итальянского писателя и драматурга А.Савинио, брата художника Дж.Де Кирико. Правильно было бы сказать, что ту культурную нишу, которую мог занять во Франции экспрессионизм, заполнило собой широко развернувшееся сюрреалистическое движение.

Тем не менее, французская культура и немецкий экспрессионизм пребывали в состоянии постоянного и сложного взаимодействия. Германия, хотя и очень избирательно, впитывала различные явления французского изобразительного искусства, поэзии и драматургии; вместе с тем, очевидно воздействие немецкого экспрессионистского кино на все виды художественного творчества во Франции. Эстетика экспрессионизма с особой силой проявила себя в сфере французского театра, позднее – в философии, которая развивалась в 1930-е не без влияния идей Ницше и В.Беньямина*.

Некоторые французские художники были кумирами немецких экспрессионистов. Члены Дрезденского объединения «Брюкке»* называли среди своих предшественников Ж.Сёра – у него они заимствовали представление о художнике, творящем с помощью цвета особый поэтический мир. В.Ван Гог* воплощал для них экзистенциальную необходимость выразить посредством живописи экстатическую любовь ко всему сущему; П.Гоген привлекал их прежде всего своим пристрастием к фольклору и обращением к примитивным цивилизациям. На группу «Дер Блауэ Райтер»* большое влияние оказал Р.Делоне своими картинами «Сен-Северен» («Saint-Severin», 1909), «Эйфелева башня» («La Tour Eiffel», 1910) и «Окна» («Fenêtres», 1911), в которых средством динамической выразительности служила деформация. Эта серия картин Делоне, известная в Германии с 1911, стала образцом сначала для экспрессионистской живописи, позднее для немецкого экспрессионистского кино 1920-х. В 1910 француз А.Ле Фоконье вступил в «Новое Художественное Объединение» («Neue Kunstlervereinigung», Мюнхен) вместе с В.Кандинским* и М.Шагалом*; в 1912 Кандинский адресовал ему похвальное слово. Разграничительные линии еще не были проведены достаточно ясно: на большой выставке в Кельне, организованной в 1912 «Зондербундом» («Sonderbund»), под знаком экспрессионизма экспонировались также П.Сезанн, Ш.Кросс, П.Синьяк, П.Боннар и Э.Вюйяр. В 1914 Г.Бар* причислял А.Матисса, Ж.Брака, а также футуристов и фовистов к экспрессионизму, а глава журнала «Штурм»* Х.Вальден* даже в 1927 называл экспрессионистами французских художников А.Глеза, Р.Делоне, Ф.Леже.

Из многочисленных художников, которых экспрессионисты считали своими учителями, на первое место они ставили В.Ван Гога, голландца по происхождению, чье творчество было тесно связано с Францией. Г.Гейм называл его предтечей своим в поэзии («Ван Гог видит цвет точно так же, как и я. Именно так и получается поэтическое произведение: моряки перед солнечным диском, фиолетовые корабли, сеятель на бес-

конечном поле и т.д. Как только включается особое видение, живопись становится столь сложной, а поэзия такой простой»). В 1912 немецкие экспрессионисты устроили в Кельне ретроспективную выставку Ван Гога, чью деформирующую эстетику они возводили к творчеству Эль Греко.

Независимо от самонаименования и от доминирующих школ некоторые художники, работавшие во Франции, оказались близки эстетике экспрессионизма. М. де Вламинк* написал свои первые экспрессионистские картины уже в первые годы XX в., Ж.Руо* создал целые серии экспрессионистских изображений публичных девок и клоунов. После I мировой войны экспрессионистские тенденции в творчестве этих художников усилились; Вламинк начал увлекаться мрачными деревенскими пейзажами, у Руо возобладал католический пафос. Эстетика деформации, сходная, но не во всем совпадающая с экспрессионистской, возникла перед I мировой войной в творчестве живших в Париже итальянца А.Модильяни, голландца К. ван Донгена, выходцев из России Х.Сутина* и М.Шагала*, бельгийца Ж.Пасена и др. В период между двумя войнами во Францию возвратился Ле Фоконье, один из активных деятелей немецкого экспрессионизма, но он изменил свою манеру и начал писать скорее в духе реализма; в то же самое время развивалось экспрессионистское творчество М.Громера. Взаимодействие французской культуры и экспрессионистской эстетики происходило не только в живописи, но и в искусствах, связанных со словом. Большое влияние на немецкую культуру начала XX в. оказали французские «проклятые» поэты – Ш.Бодлер, частично переведенный на немецкий язык в 1901, и особенно А.Рембо, которого начал переводить на немецкий язык К.Л.Аммер. Образы современного города, «негативная» мифология, эстетизация разложения, поэтическое ясновидение – все эти мотивы Рембо проявились в лирике Г.Тракля*, переводившего, в частности, французскую поэзию на немецкий язык. П.Цех* создал на тему «Пьяного корабля» Рембо сценическую балладу, поставленную на сцене Пискатором* в 1927.

Перед I мировой войной некоторые французские писатели и поэты поддерживали личные отношения с немецкими экспрессионистами. В экспрессионистских журналах печатались стихотворения Г.Аполлинера и Б.Сандрара. Аполлинер, начиная с 1913, сотрудничал в «Штурме»* и опубликовал там на немецком языке «Эссе о художниках-кубистах», а также «Зону» с иллюстрациями М.Лорансен. Характерное для «Зоны» ощущение новой непривычной красоты современного мира, образы большого города, мотивы одиночества, надежды на новое братство, облеченные в откровенно нетрадиционные фрагментарные поэтические формы, были близки по духу немецкоязычной экспрессионистской поэзии (в особенности творчеству Тракля). Сандрар публиковал свои произведения в журналах «Штурм» и «Акцион»* и основал в Париже «свободный франко-немецкий журнал» «Новые люди» («Les hommes nouveaux»), где была опубликована «Проза Транссибирского экспресса» («La Prose du Transsibérien», 1913), нашедшая непосредственный отклик в стихотворении Г.Бенна* «Скорый поезд» (1914).

После I мировой войны космополитическое по своей природе движение дадаизма, переживавшее время бурного распространения по всей Европе, неизбежно вступало в сложные отношения отталкивания и взаимодействия с немецким экспрессионизмом, из которого оно вышло. В Германии одной из кульминаций дадаизма стала публикация в 1920 «Альманаха Дада» («Dada Almanach», Берлин), в котором участвовали будущие представители сюрреализма Т.Тцара, Ж.Рибмон-Дессень, Ф.Пикабиа, Ф.Супо. В том же году в Кельне под руководством М.Эрнста вышел дадаистский сборник «Шаммаде» («Die Schammade»), где были опубликованы произведения Арагона, Рибмон-Дессеня и др. Неудивительно, что несмотря на свои разногласия с дадаизмом, экспрессионистский журнал «Штурм» (март 1922) посвятил специальный номер французской культуре под названием «Настоящая молодая Франция» («Vraie Jeune France»), где были напечатаны стихи Т.Тцара, А.Бретона,

Ж.Рибмон-Дессеня, Л.Арагона, Ф.Супо, Б.Пере, М.Мориза, П.Элюара, Т.Френкеля, Ж.Барона, Р.Витрака. Эта публикация представителей парижского дадаизма произошла в момент его глубочайшего кризиса: если Тцара еще надеялся на развитие движения дада, то Бретон в поисках выхода из тупика, куда, по его мнению, завел поэзию дадаизм, наоборот, пытался сблизиться с экспрессионизмом. В течение 1922 «Штурм» продолжал публиковать поэтические произведения Рибмон-Дессеня, Арагона и Тцара. Фрагменты текстов Тцара «Мсье Аа Антифилософ» («Monsieur Aa l'antiphilosophe») печатались в переводе на немецкий язык также и в венском журнале «Сецессион» (1922, № 1, 2). В 1923 и 1924 Тцара и Рибмон-Дессень неоднократно публиковали свои поэтические произведения в авангардистском журнале «Мерц» («Merz»).

Интерес у немецких экспрессионистов вызывали также некоторые пост-символистские явления французской поэзии, в которой они видели нечто близкое экспрессионизму. Э.Штадлер* переводил стихотворения Ф.Жамма (1913), а также избранные эссе Ш.Пеги (1918). Хотя театр А.Жарри типологически близок экспрессионистскому, его имя в то время было мало известно, в отличие от П.Клоделя, который после своего возвращения из Китая работал в Германии дипломатом (1909–1914). Клоделевский мистицизм, ортодоксально-католический, но чрезмерно страстный при всей своей религиозности, был созвучен немецкому экспрессионизму. Его пьеса «Обмен» («L'Echange», 1901) была переведена на немецкий язык дважды (1909 и 1911), мистерию «Благовещение» («L'Annonce faite à Marie», 1911) ставили на немецком с 1913. Накануне войны на гамбургской премьере «Благовещения» Х.Вальден* должен был произнести речь. В 1913 К.Эйнштейн* опубликовал эссе, посвященное Клоделю. И все же, хотя драматургия Клоделя и перекликается с экспрессионистской «драмой благовещения»*, клоделевское творчество не оказало прямого влияния на экспрессионистский театр.

В 1920-е во Франции выходило очень мало переводов экспрессионистской поэзии и прозы, что объясняется, прежде всего, господствующей тогда германофобией. Но с начала 1930-х ситуация резко изменилась, когда во Францию хлынула волна эмиграции из нацистской Германии. Среди эмигрантов было много экспрессионистов, и французы жадно впитывали культуру, подспудно интересовавшую их с начала века. Усилилась мода на немецкое экспрессионистское кино. Например, фильм «Носферату» Ф.В.Мурнау*, впервые показанный во Франции в 1922, а затем в 1928, вызывал неизменное восхищение у сюрреалистов (А.Бретон писал о нем в 1932 в «Сообщающихся сосудах», «Les Vases communicants»). Большой популярностью пользовались фильмы Г.-В.Пабста* («Лулу», и особенно «Трехгрошовая опера», снятая режиссером в двух версиях – немецкой и французской), П.Лени* («Кабинет восковых фигур»), Робинсона («Повелитель теней», «Le montreur d'ombres») и, конечно, «Метрополис» Ф.Ланга*. Фильм «Кабинет доктора Калигари» Р.Вине* породил множество сценических версий на сцене «Гран-Гиньоля».

Постановки французского театра 1930-х, который тяготел к экспрессионизму еще в свою «натуралистическую» и «символистскую» эпоху, также свидетельствуют об экспрессионистских тенденциях. Причем, если в Германии Клоделя воспринимали как французского экспрессиониста, то на родине он был прежде всего писатель-католик, почти «моралист». Большое значение для французского театра имело освоение драматургии А.Стриндберга*, которого ставили еще А.Антуан и О.М.Люнье-По («Отец», «Фрекен Жюли», «Кредиторы»). Позже выходят спектакли «На пути в Дамаск» и «Игра снов». «Игра снов» привлекла также внимание А.Арто, который представил ее в своем недолговечном «Театре Альфред-Жарри» (1926–1929). Близкой экспрессионизму считалась драматургия А.Ленормана, воплощающая тайны бессознательного, где выявляются безумные страсти, противоестественные влечения, тяга к насилию («Белый ужас», «La folie blanche», 1905; «Одержимые», «Les Possedés», 1909; «Пропащие», «Les Rates», 1918; «Время – это сон», «Le temps est un songe», 1919; «Подлец», «Le Lache», 1918;

а также «Пожиратель грез», «Le Mangeur de rêves», 1922; «Под сенью зла», «A l'ombre du mal», 1924). Элементы экспрессионизма можно увидеть в мелодраме первой трети XX в., представленной творчеством Анри Батая. Некоторые американские театроведы склонны были видеть в парижском театре ужасов «Гран-Гиньоль», возникшем еще в начале XX в., явление, параллельное немецкому экспрессионистскому театру. При этом «Гран-Гиньоль» с его стихийно-психоаналитическим пафосом отличался от немецкого экспрессионистского театра своей коммерческой направленностью, которая обеспечила ему более чем полувековое успешное существование.

Определенные тенденции философской мысли, связанные с немецким экспрессинизмом – витализм ницшеанского толка вперемешку с левацкими политическими идеями, глубоко трагическое и экстатическое мироощущение – получили в 1930-е во Франции своеобразное воплощение, благодаря вынужденной эмиграции большой части немецкой интеллигенции. В.Беньямин оказался катализатором тех философских размышлений о сакральном, какие вели Жорж Батай еще с конца 1920-х, а также Р.Кайуа, П.Клоссовски, и в некоторой степени А.Кожев. Их философски-экзистенциалистским воплощением стало созданное в 1937 Батаем, Клоссовски, Кайуа и М.Лейрисом тайное общество «Ацефал» («Acéphale»), целью которого было совершение жертвоприношения, а свое «университетское» выражение они получили в так называемом «Коллеже социологии» («Collège de sociologie»), просуществовавшем с 1937 по 1939. Некоторое влияние экспрессионистской прозы заметно в творчестве Л.-Ф.Селина («Путешествие на край ночи», «Voyage au bout de la nuit», 1932; «Смерть в кредит», «Mort à credit», 1936) и А.Мальро («Удел человеческий», «La Condition humaine», 1933).

Во второй половине XX в. термин «экспрессионизм», наконец, был кодифицирован во Франции Л.Вокселем, представившим Ж.Руо как «главу французского экспрессионизма» (1958). В духе экспрессионизма творили во второй половине XX в. французские художники Р.Э.Жилле, Э.Пиньон, Ф.Грюбер, Б.Бюффе и др., а также член группы «КОБРА» («Копенгаген-Брюссель-Амстердам», COBRA) бельгиец П.Алешински, переехавший во Францию.

Лит.: L'expressionisme dans le théâtre europeen / Dir. D.Bablet, J.Jacquot. P., 1971; Mueller E.-J. L'Expressionnisme. P., 1972; Richard L. L'expressionnisme. P., 1978; Palmier J.-M. L'expressionnisme comme révolte. 1. Apocalypse et révolution. P., 1978; Ragon M. L'expressionnisme. Geneve, 1981; Kurtz R. Expressionnisme et cinéma. Grenoble, 1987; Gordon M. The Grand Guignol. Théâtre of fear and terror. NY, 1988; Gliksohn J.-M. L'Expressionnisme littéraire. P., 1990; Encyclopédie de l'expressionnisme / Richard L. Somogy. P., 1993; Dube V.-D. Les expressionnistes. P., 1996.

Е.Гальцова

«ФРИДЕ» («Der Friede», «Мир», 1918–1919, Вена). Еженедельник, посвященный политике, народному хозяйству и литературе. Издатель – Б.Карпелес. Выходил в издательстве «Кристоф Райсерс зёне» («Christoph Reisser's Söhne»). Журнал родился «из духа возмущения» против имперских порядков в Австрии и Германии. В форме дискуссий, аналитических обзоров внутренней и внешней политики, социальной жизни, национальной экономики, истории, науки и культуры журнал создавал хронику последних месяцев войны, распада габсбургской империи и образования Австрийской республики. Авторами материалов, имевших ярко выраженный публицистический характер, были главным образом литераторы, среди них Р.Мюллер, Б.Фиртель, Р.Роллан, Х.Яновиц, Э.Мюзам и др. В соответствии с выдвинутой программной целью «европеизировать» оба немецкоязычных государства на основе пацифистских, антинационалистических и демократических принципов журнал пытался определить контуры их будущего устройства в общем европейском доме. Всячески поощрялись поиски нового языка международного общения, подчеркивалась решающая роль в этом процессе «международной солидарности интеллигенции» (Г. фон Гофмансталь). Позиция «Ф.» натолкнулась на жесткую реакцию со стороны официальных властей и вызвала не-

приятие со стороны австрийского общества, охарактеризованного журналом как «фикция из инертности, халтуры и тупости».

Редактором литературной части «Ф.» был А.Польгар, видевший в периодическом издании «часы, отбивающие... время эпохи». Страницы журнала служили своеобразной дискуссионной трибуной венского экспрессионизма активистской направленности: «воспитание новой молодежи, подготовка активного духа» (Б.Фиртель). Ю.Гумперц в докладе «К определению места экспрессионизма в духовной жизни» («Über die geistige Ortsbestimmung des Expressionismus») характеризует экспрессионизм как «определенный настрой мыслей, рожденных возмущением буржуазным обществом и его искусством, материализмом и патриотизмом». По Гумперцу, идеи революции и социализма, согласно этико-религиозным представлениям, служат «инструментом спасения человечества». А.П.Гютерсло* в «Толковании экспрессионизма» («Deutung des Expressionismus») закрепляет за художником-экспрессионистом важное место в новом обществе «фанатичного братства» народов.

А.Польгар печатал как произведения традиционной формы, так и, по его словам, «литературу завтрашнего дня», однако скептически относился к экспериментам, разрушающим грамматический строй языка и естественные смысловые связи.

В журнале печатались также Х.Брох, М.Брод*, К.Эдшмид*, А.Эренштейн*, Р.Мюллер, Ф.Лампль, П.Хатвани*, К.Хиллер*, Э.Янштейн*, Р.Музиль, Р.Шикеле*, Ф.Верфель*, О.М.Фонтана*, Э.Э.Киш, П.Корнфельд*, Э.Мюзам, Х.Зонненшайн* [Сонька], Э.А.Райнхардт, Т.Таггер* (Фердинанд Брукнер), Э.Вайс* и др. Среди зарубежных авторов – О.Бржезина, П.Безруч, П.Клодель, А.Жид, А.Барбюс, К.Чапек*, А.Франс, Р.Роллан, Р.Тагор, У.Уитмен, Л.Толстой, Ф.Достоевский, А.Куприн, М.Горький.

В марте 1919 Карпелес учреждает ежедневную газету левой ориентации «Новый день» («Der Neue Tag»), призванную «способствовать становлению нового строя» (Б.Карпелес), где продолжают сотрудничать многие авторы «Ф.».

Лит.: Amann K. Staatsfiktionen. Bilder eines künftigen Österreich in der Wiener Wochenschrift «Der Friede» (1918–1919) // Studi Tedeschi 23. 1990.

Т.Кудрявцева

ФУТУРИЗМ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ возникли почти одновременно (первое десятилетие XX в.) и до определенного времени развивались параллельно; центрами футуризма были Италия и Россия, экспрессионизм занимал заметное место во многих европейских (прежде всего немецкоязычных) странах. Порожденные социально-культурным разломом рубежа веков, эти течения состояли между собой в отношениях сближения и отталкивания, обладая как рядом общих, так и разъединяющих, даже противоположных черт.

Оба эти течения строились на отрицании «старого мира», освобождении от всего канонического в искусстве, от «мертвой культуры» прошлого, которую надлежало сбросить «с корабля современности». Более прямолинейным и непримиримым в этом смысле был футуризм, особенно итальянский (в лице его вождя Ф.Т.Маринетти); для части русского футуризма, состоявшего из разнородных группировок и также начинавшего с решительного отрицания прошлого, на более позднем этапе – при всех яростно-негативных декларациях – характерно все же вовлечение традиции в свой культурный оборот. То же происходило и с экспрессионистами: провозглашая разрыв с «отцами», многие так и не смогли полностью разорвать с ними. И все же отвергая «одряхлевшие» художественные формы, и те, и другие опирались на антиэстетизм, деформацию как принцип художественного изображения, сознательно разрушая сложившиеся нормы, соединяя разноплановые художественные элементы, пользуясь произвольными, разносмысловыми ассоциациями, разнообразными вариантами коллажа и др.

И для экспрессионизма, и для футуризма новые образные средства – способ выражения кардинальных перемен в социальной действительности и в сознании, изменившихся отношений между человеком и окру-

жающей средой. Мир стремительных скоростей, напор «машин», вторгающихся на городские улицы и в жилище человека (телефон, радио), воспроизводятся и экспрессионистами, и футуристами, хотя часто с противоположными знаками. Футуризм безоговорочно воспринял преобразования в сфере технологий и коммуникаций, изменившееся понимание пространственных и временных соотношений. Даже русский «эго-футурист» И.Северянин с его нескрываемым лиризмом передает, используя ироническое, игровое начало, ощущение упоенности «эрой скоростей» («Стрекот аэропланов, беги автомобилей, / Ветропросвист экспрессов, крылолет буеров...»). Пафос техницизма, экстатически-радостное визионерство ощущаются и у некоторых экспрессионистов. Влияние футуризма заметно, например, в стихотворении Э.Штадлера* «Ночной переезд через Рейн по Кёльнскому мосту» (1913); в ранних сборниках К.Эдшмида* («Шесть дул», «Тимур» и др.), где приключенческое начало соединяется с культом «сильного человека», в его романе «Спорт вокруг Гагали» («Sport um Gagaly», 1927), героем которого (уже на излете экспрессионизма) автор делает автогонщика – нового идола эпохи спорта и стремительных ритмов. В эссе «Экспрессионизм умирает» (1921) И.Голль* признает, что «жизнь, машина, природа одерживают верх» над экспрессионистской «О, Человек!»*-патетикой, над «добрым человеком», который «с поклоном отчаяния удаляется за кулисы». Эти отношения притяжения–отталкивания приводили к тому, что на определенных этапах творчества некоторые художники обнаруживают следы влияния как футуризма, так и экспрессионизма (ранний Г.Бенн*, ранний В.Маяковский*, Э.Беннелюкке* и др.).

Однако свойственное футуризму апологетическое отношение к техническому прогрессу (для Маринетти гоночный автомобиль прекраснее Ники Самофракийской) разделяли далеко не все экспрессионисты. Наоборот, ощущение большого города как «гнездилища порока» подразумевало неприятие бурного развития техники, порабощающего личность. Апокалиптические мотивы, виде́ния «судного дня», распада, тлена, всеобщей гибели, столь характерные для экспрессионизма, особенно на раннем этапе его развития, несовместимы с бодрым ожиданием будущего у футуристов. И даже присущее обоим направлениям пристрастие к «экзотизму» несет на себе следы разного жизнеощущения.

Для экспрессионистского сознания прежде всего неприемлемы прокламируемая футуризмом «отмена «я» и пропаганда «механического человека». Для Г.Кайзера* («Газ») или Э.Толлера* («Разрушители машин»), как и для многих других экспрессионистов, механизация жизни, ее «омассовление» равнозначны полному краху «потрясенного человека». Разделяя с футуризмом стремление к художественной революции, экспрессионисты не могут принять футуристического отрицания метафизики. Из экспрессионистского протеста вырастает – во всяком случае, в его «активистской» части – призыв к обновлению и борьбе, но во имя человека и его души, а не ради технического прогресса и, тем более, укрепления националистической государственности, к чему пришли итальянские футуристы. Если для футуризма первостепенное значение имеет технологическое обновление мира, то для экспрессионизма – нравственное. Экспрессионизм обращен к человеку; это искусство более содержательное, чем ориентированный в значительной степени на формалистический поиск футуризм. «Новый человек»* футуризма, в отличие от экспрессионистского, – часть элиты, что-то вроде супермена, обладающего силой воли и самодисциплиной для возвышения над массой, которую он намерен покорить своими идеями. В экспрессионизме соотношение понятий «человек – масса», «личность – масса» противоречивее и многоаспектнее. Экспрессионистский художник, воплощающий «я», страдающее за человечество, одновременно жаждет единения с массой и трагически сознает его недостижимость; герой итальянского футуризма, разделяя идеалы элиты, к которой он чувствует себя причастным, не испытываетподобных сомнений и колебаний, в нем нет и следа идеализма.

Отношение экспрессионистов к футуристам было сугубо дифференцированным и менялось с течением времени. Г.Бенн*, при-

ветствуя Маринетти, посетившего Германию в 1934, выразил восхищение футуристами за их любовь к риску (ницшеанское «живи опасно!»), мятежный дух, восторг перед новыми скоростями и назвал вклад Маринетти в политические идеалы бессмертным. В это время футуризм встречал уже полное неприятие со стороны большинства экспрессионистов, многие из которых находились в изгнании. Для них литература и искусство оставались «инструментом этики и средством религии» (П.Корнфельд*).

Несовместимо разным, как правило, было и отношение к проблемам нации. Экспрессионисты, поначалу с энтузиазмом воспринявшие I мировую войну, в большинстве своем быстро разочаровались в ней. В сознании итальянских футуристов война не только была (как и современная техника) живым национальным символом, но и породила военную мифологию, сделав пышные церемониалы частью националистической, а потом и фашистской культуры, заимствовавшей у футуристов политическую литургию, «хореографию толпы», тягу к созданию монументальных скульптурных изображений и т.д. Гибель на войне становится, не в последнюю очередь под влиянием футуризма, естественной, что выражалось, в частности, в культе павшего солдата, породившем бесчисленные скульптурные надгробия и памятники. При сходстве религиозных мотивов, иконография военных захоронений как объектов национального культа была экспрессионистам чужда; в Веймарской республике этот культ стал достоянием правых националистических кругов, а при нацизме – элементом официальной идеологии.

Столь же была чужда экспрессионистам прагматическая брутальность итальянского футуризма (не свойственная футуризму русскому). Восхищение машиной сочеталось у Маринетти с упоением мужественностью, находившим свое отражение и в литературе, и в изобразительном искусстве, особенно в скульптуре. Воспетый О.Вайнингером «маскулинный тип», не вызывавший восторга у экспрессионистов, был поднят на щит итальянскими футуристами. Правда, в отличие от немецких националистов и позднее нацистов, футуристам было чуждо растворение индивидуальности в «военном товариществе». Герой футуризма полагался лишь на собственный опыт и силу, не верил, в отличие от «нового человека» экспрессионистов, в победу добра над злом и в грядущее торжество справедливости. В отличие от футуризма, экспрессионизм был художественным, духовным, религиозным и лишь в ограниченной степени политическим движением, провозглашавшим мессианско-утопические идеи, далекие и чуждые футуризму.

Лит.: Calvesi Manriziono. Futurismus. München, 1975; Baumgarth Chr. Geschichte des Futurismus. Reinbeck, 1966; Mosse G.L. The political Culture of Italian Futurism: A General Perspective // Journal of Contemporary History / Editors W.Laqueur, G.L.Mosse. 1990. Vol. 25. № 2–3; Пастеван Г. Футуризм. Манифесты итальянских футуристов. М., 1914; Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. М., 1929; Луначарский А.В. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2. М., 1964; Крученых А. 15 лет русского футуризма. М., 1928; Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Составители В.Терехина, А.Земенков. М., 1999.

И.Млечина

Х

ХА́ЙНИКЕ [ГЕ́ЙНИКЕ], КУРТ (Heynicke, Kurt, 20.09.1891, Лигниц, сейчас Легница, Польша – 18.03.1985, Мерцхаузен) – немецкий поэт, прозаик, драматург, сценарист. Сын рабочего. Окончив берлинскую народную школу, был мелким банковским служащим, коммерсантом. Ранним поэтическим опытам помешала болезнь: у него открылся туберкулез (1911). Позднее, в 1914 дебютировал стихами в журнале «Штурм»*. С 1914 по 1918 солдат, участвовал в I мировой войне. Первый поэтический сборник

«Кругом падают звезды» («Rings fallen Sterne», 1917) издал с посвящением «Вождю, художнику, человеку Х.Вальдену*. С поля боя». По возвращении с войны опубликовал пьесу «Колбасные консервы и любовь. Веселые сценки из военных лет» («Konservenwurst und Liebe. Ein fröhlich Spiel aus der Kriegszeit», 1918) и книги стихов «Скрипки Бога. Стихотворения» («Gottes Geigen. Gedichte», 1918), «Безымянная личность. Ритмы времени и вечности» («Das namenlose Angesicht. Rhytmen aus Zeit und Ewigkeit», 1919, премия Клейста). После войны жил в бранденбургском городке Дуйсбурге, существуя литературным трудом.

Ранняя проза и лирика Х. «пронизаны вселенской кротостью и благочестием», однако «достаточно здесь и свойственной экспрессионизму внешней риторики» (С.Виетта). Для его поэзии характерно противоречие между неустойчивой ритмикой и устойчивой метафорикой. Х. эксплуатирует обычные для экспрессионизма мотивы порыва*, света* и тьмы, тождества человека и Бога («Бог, я как ты!»); человек не просто «включен» в жизнь Вселенной, он занимает в ней центральное место («Я солнце посреди кружения Вселенной, / Я, человек»). Поэзия Х. – «источник мощного свечения» (В.Зокель), в его стихах все «цветет» и «сияет», он видит себя «безымянным пророком», явившимся «возвести храм новой веры». «Опаляющая надежда» Х. – немецкий народ, верная ему молодежь; он ополчается против «фальшивых пророков» – литераторов «интернационального братства».

С 1932 Х. жил в Берлине, работал на киностудии УФА. 1934 стал для него переломным годом: вскоре после премьеры спектакля по его пьесе «Путь в рейх» («Der Weg ins Reich», 1933), которую нацистская цензура признала «нежелательной», уязвленный автор (считавший себя ортодоксальным нацистом) переключился на развлекательную литературу. Он создал серию «веселых романов» («Сердце, где ты на постое?», «Herz, wo liegst du im Quartier?», 1938; «Дерево, которое растет в небо», «Der Baum, der in den Himmel wächst», 1940), любовные романы («Розы цветут даже осенью», «Rosen blühen auch im Herbst», 1942 и др.), комедии («Женщина в доме», «Frau im Haus», 1937; «Племянница из Америки», «Die Nichte aus Amerika», 1955 и др.). Произведения этого периода уже мало связывает с экспрессионистским прошлым. «Я сочинитель, – объясняет Хайнике свое пристрастие к массовой литературной продукции, – и я был бы плохим сочинителем, откажись я развлекать своего читателя».

С 1933 года до конца жизни Х. безвыездно жил в Мерцхаузене (под Фрайбургом) и писал, как в годы нацизма, так и после 1945, в основном телевизионные сценарии и радиопьесы. Его последний стихотворный сборник носит название «В начале были мечты» («Am Anfang stehen die Träume», 1978). Х., безусловно, оставил заметный след в экспрессионизме, при этом одни считают его прекрасным стилистом, другие (Виетта, Кемпер) – «блестящим ритором».

Соч.: Die hohe Ebene. 1921; Der Weg zum Ich. Die Eroberung der inneren Welt. 1922; Eros inmitten. 1925; Traum im Diesseits. 1932; Das Leben sagt Ja. 1936; Der goldene Käfig. 1950; Die Partei der Anständigen. Das Lächeln der Apostel. 1968; Alle Finsternisse sind schlafendes Licht. Worms, 1969; Das lyrische Werk. Bd. 1–2. Worms, 1974.

Лит.: Sokel W. Der literarische Expressionismus. München, 1959; Vietta S., Kemper H.G. Expressionismus. München, 1975; Lyrik des Expressionismus / Hg. S.Vietta. Tübingen, 1976.

Ю.Логинова

ХА́ЛОУПКА, ЙОЗЕФ (Chaloupka, Josef, 04.06.1898, Брно, Австро-Венгрия – 24.01. 1930, Брно, Чехословакия) – чешский поэт. Закончил педагогический институт в Брно. Участвовал в I мировой войне. После возвращения с фронта работал учителем (1919–1929). В 1928 посетил Францию. Был одним из активных членов объединения «Литерарни скупина»*, после его распада – членом объединения «Моравская литературная группа» («Moravská literární skupina»). Сотрудничал с рядом культурно-общественных журналов. Своеобразной данью эпохе революции стала его поэма «В канун победы» («Před vítězstvím», 1922), в которой в духе пролетарской поэзии нарисована картина

разрушения старого мира и создан, хотя и довольно туманный, символический образ «нового солнца великой любви и самоотречения». Поэзия Х., импульсивная, полная страха перед жизнью, пронизанная настроениями растерянности и печали, обнажает дисгармоничный внутренний мир автора. Поэт остается наедине с умершими друзьями, тем самым словно бы приближаясь к порогу собственной смерти («Товарищ ушедших», «Kamarád mrtvých», 1922). Отсюда обращение к Богу, полет поэтической мысли к звездам, космическим далям. Попытки высвободиться из плена субъективизма, как правило, приводили Х. к традиционной стилистике. Ослабленность объективирующего начала влекла за собой дробность, превращение стиха в цепь пейзажных зарисовок, сопровождавшихся рефлексиями о смысле бытия, религиозными медитациями. Чертами повышенной чувствительности отмечен и посмертно изданный сборник «Последние мелодии» («Poslední melodie», 1938). Перу Х. принадлежат также пьесы «Миг славы» («Vteřina slávy», поставлена 1920) и «Прежде чем наступит день» («Než svítá den»), оставшаяся в рукописи, как и роман «Узники Красного острова» («Zajatci Rudého ostrova»).

Соч.: Vzplanutí. Praha, 1920; Hlas a mlčení. Praha, 1923; Tvůj bližní. Praha, 1927.

Лит.: Šalda F.X. Šaldův zápisník. Praha, 1929–1930; Götz F. Předmluva // Chaloupka J. Poslední melodie. Praha, 1930; Šalda F.X. Kritické projevy. 12. Praha, 1959; Václavek B. Literární studie a podobizny. Praha, 1962.

Р.Филипчикова

ХАРДЕКО́ПФ, ФЕРДИНАНД (Hardekopf, Ferdinand, 15.12.1876, Варель, Ольденбург – 24.03.1954 Цюрих, Швейцария) – немецкий поэт, эссеист, переводчик. Сын кузнеца, посещал гимназию в родном городе, позднее получил коммерческое образование, работал стенографистом в рейхстаге (1907–1916). Был широко известен в экспрессионистской среде, входил с 1909 в круг посетителей кабаре «Гну»* и «Неопатетического кабаре», выступал (до 1910) в журнале «Шаубюне» («Schaubühne») с эссе о литературе, искусстве, берлинской жизни, путешествиях и знаменитостях, печатался позднее во многих экспрессионистских журналах, дружил с Ф.Пфемфертом*, был завсегдатаем «Кафе дес Вестенс»*. Несмотря на небольшое количество опубликованных поэтических и критических произведений, Х. был заметной фигурой литературной жизни. Хиллер* включил в антологию «Кондор»* (1912) четыре стихотворения Х. Последний не разделял экспрессионистской утопии «человек добр», призывы о всеобщем братстве воспринимал скептически и утверждал, что мораль продолжает оставаться «лучшим бизнесом на земле». При этом по отношению к себе Х. был крайне строг; хотя в богемном круге его знакомых было дозволено все, он следовал своему идеалу – Жюльену Сорелю, герою романа Стендаля «Красное и черное» и казался всем прообразом Поэта, дистиллированным из «много Бодлера» и «немного Гёте» (Х.Рихтер).

Почти все поэтическое наследие Х. было опубликовано с 1911 по 1916 в журнале «Акцион»*, часто под псевдонимом Штефан Вронский (Stefan Wronski). Дважды К.Вольф* издавал сборники его стихов (1913, 1921) в серии «Судный день»*. В 1916 Ф.Пфемферт печатает его стихи и «Прозаические миниатюры» («Lesestücke») отдельным изданием в серии «Акционс-бюхер». Высоко был оценен и следующий поэтический сборник «Личные стихи» («Privatgedichte», 1921): «Этим названием он дал своим стихам очень точное определение: это очень личные впечатления от цивилизованного мира и асфальта больших городов, а если где-то и промелькнет природа, то словно сквозь бокал аперитива» (Х.Шёффлер).

I мировая война повергла Хардекопфа в отчаяние. В 1916 он уезжает вместе с Х.Баллем* и Р.Шикеле* в Швейцарию, где тесно сотрудничает с дадаистами в «Кабаре Вольтер»*. После окончания войны Х. на одиннадцать лет исчезает с литературного горизонта Берлина. Эти годы он живет вместе с бывшей актрисой театра Рейнгардта, красавицей З.Штауб в Берне, Цюрихе и Тургау. В 1933 он был лишен гражданства,

во время нацистской оккупации Франции попадал во французский концентрационный лагерь, откуда его спасли французские друзья-писатели. Рукописи и наброски к труду всей его творческой жизни «Декаданс немецкого языка» («Die Dekadenz der deutschen Sprache») были уничтожены или потеряны.

С 1916 Х. занимался переводами на немецкий язык французской литературы – Бальзака, Мопассана, Золя, Жида, Кокто, Франса, Мериме и др., став «одним из величайших переводчиков, который владел в совершенстве тончайшими нюансами стиля каждого из переводимых писателей» (Э.Моор-Виттенбах). В годы II мировой войны, когда заказы от Швейцарской книжной гильдии на переводы перестали поступать, Х. и З.Штауб, находясь в нищете, пристрастились к наркотикам и впоследствии были помещены в цюрихскую психиатрическую больницу «Бургхольцли» («Burgholzli»), где Х. скончался.

Соч.: Der Abend. Ein kleines Gespräch. Leipzig, 1913; Lesestücke. Berlin; Wilmersdorf, 1916; Privatgedichte. München, 1921.

Лит.: Hiller K. Ferdinand Hardekopf: Drei Worte zu Oppenheimer's Portrait. Würdigung // Die Aktion 2 (1912); Richter H. Ferdinand Hardekopf // Richter H. Dada-Profile. Zürich, 1961; Moor-Wittenbach E. Vorwort // Hardekopf F. Gesammelte Dichtungen. Zürich, 1963; Schöffler H. Ferdinand Hardekopf: Der Abend. Privatgedichte // Der Jüngste Tag: die Bücherei der Epoche. Bd. 2. Frankfurt a. M., 1970.

Н.Пестова

ХА́РТУНГ, ГУСТАВ (Hartung, Gustav, Бартенштейн, Восточная Пруссия, 30.01. 1887 – Гейдельберг, 14.02.1946) – немецкий режиссер. В 1913–1914 главный режиссер театра города Бремен, в 1914–1920 – театра во Франкфурте-на-Майне, где поставил ряд важных экспрессионистских спектаклей: «Совращение» П.Корнфельда* (1917), «1913» К.Штернгейма* (1919), «Род» и «Площадь» Ф. фон Унру* (оба 1918; в дальнейшем в разных театрах Х. поставил много пьес этого драматурга); в 1920–1924 – директор театра в Дармштадте, где поставил «Луи Фердинанда» Унру с Х.Георге* в заглавной роли. Основатель Гейдельбергского театрального фестиваля (1926). С 1927 жил в Берлине, в 1931–1933 – вновь директор театра в Дармштадте. В 1933 эмигрировал в Швейцарию, осуществил постановку пьесы Ф.Брукнера* «Расы» в Цюрихе. Критика особо отмечала значение ранней постановки Х. «Совращения», имевшей большое значение для формирования нового типа экспрессионистского актера, избегающего декламаторского пафоса.

Лит.: Von der Freien Bühne zum Politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik. Bd. I. Leipzig, 1987.

В.Клюев

ХА́ТВАНИ, ПАЛ (Hatvani, Pál, в немецкой печати – Paul Hatvani, псевдоним; настоящая фамилия – Хирш, Hirsch, 16.08.1892, Вена – 09.11.1975, Кью под Мельбурном, Австралия) – венгерский (австрийский) литературный и художественный критик, переводчик, публицист. Выступал в теоретических дискуссиях об экспрессионизме. В 1904–1911, до переезда в Вену, жил в Будапеште. В 1910–1920-х в журналах «Акцион»*, «Штурм»*, «Анбрух»*, «Факел»*, «Фриде»*, «Ди нойе шаубюне», «Вельтбюне», «Ваге», в венгерском «Ма»* и др. публиковал многочисленные рецензии, статьи, заметки о К.Краусе*, Г.Манне*, Г.Брохе, О.Вейнингере, Э.Ласкер-Шюлер*, А.Эренштейне*, О.Кокошке*, А.Стриндберге*, А.Ремизове, Ф.Достоевском. В 1939 он из Вены эмигрировал в Австралию, где жил все последующие годы.

Признанный вклад Х. в эстетическую теорию экспрессионизма – «Опыт об экспрессионизме» («Versuch über den Expressionismus», 1917, на венгерском языке – «Kísérlet az expresszionizmusról», 1919). Экспрессионизм он рассматривал как далеко идущую революцию в литературе и искусстве. Суть ее – повышенная субъективность: «заново открытое "Я"», которое «этически [...], торжествует над хаосом». Вместе с тем, в экспрессионизме содержание не господствует над формой; сама «концентрированная [...] форма становится содержанием», поскольку именно через нее выражает-

ся момент всемирного движения, впервые столь глубоко прочувствованный экспрессионистами. «Художественное воздействие» в экспрессионизме как бы сливается с «бытием», субъект – с объектом, пространство – со временем, что знаменовало собой творческий прорыв в «царство духа», в «вечность». Новизну экспрессионизма Х. уподоблял перевороту в науке, произведенному теорией относительности, которая тоже «изымает предмет из инертной статики, растворяя в динамике». В силу этого Х. полагал, что экспрессионизм не утратит своего значения и для последующих новаторских художественных течений.

Соч.: Versuch über den Expressionismus // Die Aktion. 1917. № 11/12; Hirnwelten funkeln. Literatur des Expressionismus in Wien. Salzburg, 1988; Kiserlet az expresszionizmusrol // Ma. 1919. 4. sz.; Koczogh Á. Az expresszionizmus. Budapest, 1967; Der Expressionismus ist tot... es lebe der Expressionismus // Renaissance. 1921. H. 1, 2.

Лит.: Haefs W. «Der Expressionismus ist tot...» Paul Hatvani als Literaturkritiker und Literaturtheoretiker des Expressionismus // Amann K., Wallas A.A. (Hg). Expressionismus in Österreich. Wien; Köln; Weimar, 1994.

О.Россиянов

ХЕ́ВЕШИ, ИВАН (Hevesy Iván, 1893–1966, место и точные даты рождения и смерти не установлены) – венгерский художественный и литературный критик. Изучал историю искусства в будапештском университете. В 1919–1927 печатал в венгерских газетах и журналах самой Венгрии и соседних стран многочисленные рецензии и эстетические глоссы, посвященные творчеству Ш.Барты*, Л.Кашшака*, журналу «Ма»*; а также теоретические статьи об авангардистских течениях от футуризма до дадаизма. Экспрессионизм в одноименной работе («Экспрессионизм», «Expresszionizmus», 1918) Х. не отделял резкой границей от импрессионизма и даже натурализма, считая, что субъективное эмоциональное содержание всегда в той или иной мере присуще искусству, выразившись в экспрессионизме лишь с особой, «концентрированной», по его мнению, силой. В этой связи он высоко оценивал, в частности, поэзию Кашшака, в которой, в противовес всякой фрагментарности, отмечал монументальность, коллективистскую мощь и волю. В 1922 в журнале Т.Райта* «Мадьяр ираш» («Magyar Írás», «Венгерские письмена») Х., откликаясь на возникновение пролеткультов*, выступил с идеей зреющего в экспрессионизме агитационного «массового искусства», которое, однако, был склонен выводить еще из античных и христианских этических традиций. Впоследствии обратился к вопросам кинодраматургии и киноэстетики.

Соч.: Az impresszionizmus, futurizmus, kubizmus és expresszionizmus. Budapest, 1919.

Лит.: Koczogh Á. Az expresszionizmus. Budapest, 1967; Deréky P. Ungarische Avangarde-Dichtung in Wien 1920–1926. Wien; Köln; Weimar, 1991.

О.Россиянов

ХЕ́ККЕЛЬ, ЭРИХ (Heckel, Erich, 31.07. 1883, Дёбельн в Саксонии – 27.01.1970, Хемменхофен близ Бодензее) – немецкий живописец, график и скульптор. Родился в семье инженера, обучался в Высшей технической школе в Дрездене в 1904–1905, в 1906–1907 работал в архитектурном бюро В.Крайса (там же). С 1907 по 1911 вместе с Э.Кирхнером* и К.Шмидт-Ротлуфом* проводил летние месяцы на этюдах в Морицбурге, Дангасте и Прерове. В 1911–1944 – житель Берлина, член Свободного Сецессиона и участник большинства крупнейших художественных выставок в Германии.

Х. занимал в объединении «Брюкке»* роль негласного координатора стилевой системы экспрессионизма, стихийно определявшейся в художественной практике мастеров «Брюкке» с середины 1900-х. Он отличался строгим стилем, декларировавшим определенное сдержанное начало, особенно в области цветовых поисков, по сравнению с полотнами Э.Нольде* и К.Шмидт-Ротлуфа. Строгость живописной манеры Х. можно отчасти объяснить его навыками архитектора-профессионала, но главную роль в ее становлении сыграл избирательный интерес к наследию мирового искусства. В годы учебы Х. оказался под сильным впечатле-

нием от полотен Кранаха, Вермеера и Пуссена, которые он видел в Дрезденской галерее, а в 1909, путешествуя по Италии, – от живописи итальянских мастеров XIV в. Все это сказалось позднее, в его камерных жанровых сценах («Двое мужчин за столом», «Zwei Männer am Tisch», 1912; «За чтением», «Beim Vorlesen», 1913–1914), а также в его зрелых произведениях и в автопортретах («Мужчина в молодости», «Mann in jungen Jahren», 1906; «Мужской портрет», «Mannerbildnis», 1919) с их почти ренессансными уравновешенными композициями и характерной идеализацией образа. Как начинающий художник Х. не мог избежать в конце 1900-х также воздействия живописи П.Сезанна, заставлявшего думать о радикальной реформе и новых критериях в современном искусстве.

К 1910 Х. считался ведущим мастером «жесткого стиля» в немецком экспрессионизме, тяготевшим к ритмически динамичной, но ясной композиционной структуре изображения, а также к колористически ограниченной, хотя и интенсивной палитре цветов («Хрустальный день», «Glaserner Tag», 1913). Из его композиций постепенно исчезли округлые формы, возрос интерес к графичности живописного почерка и к пунктуально претворяемой артикуляции условных пространственных планов во всем изображаемом. Художественная манера Х.-экспрессиониста воспринимается поэтому наиболее догматичной в практике живописцев «Брюкке». Более ограниченным оказался и круг тем мастера (преимущественно человеческая фигура). «Искусство – это абстракция, – любил повторять Х. позже студентам в Академии. – ...Молодым художникам полезно иметь модель, но ее следовало бы задергивать занавеской во время работы над картиной».

В годы I мировой войны Х. был санитаром-добровольцем в Бельгии (1915–1918). Груз лично увиденного и пережитого определил драматизм содержания и пацифистскую интонацию его известных полотен («Мадонна Остенде», «Madonna von Ostende», 1915, сгорела во время II мировой войны). Искусство Х. становится несколько меланхоличным и более философским одновременно. В 1923 он заканчивает эпический цикл фресок «Жизнь людей» («Das Leben der Menschen») для художественного музея Ангер в Эрфурте. В годы нацизма, объявленный «дегенеративным художником», Х. вынужден был уехать из Берлина в провинциальный Хемменхофен. После II мировой войны он преподавал в Академии художеств в Карлсруэ (1949–1955), много путешествовал (Германия, Франция, Скандинавия, Италия, Швейцария). В отличие от остальных живописцев «Брюкке», Х. почти не менял своей манеры вплоть до середины 1950-х. В его художественном наследии сохранилось множество графических работ (преимущественно ксилографий, созданных в 1904–1955), а также более десятка скульптур из металла и дерева, исполненных в 1906–1924.

Произв.: «Ветряная мельница в Дангасте», «Windmühle in Dangast», 1909; «Обнаженная на диване», «Akt auf Sofa liegend», 1909; «Спящий Пехштейн», «Der schlafende Pechstein», 1910; «Лютнистка», «Laute spielendes Mädchen», 1913; «В парикмахерской», «Barbierstube», 1913; «Весна», «Frühling», 1918; роспись музея Ангер в Эрфурте, 1922–1923.

Лит.: Rave P.J. Erich Heckel. Berlin, 1948; Vogt P. Erich Heckel. Recklinghausen, 1965; Dube A., Wolf D. Erich Heckel. Das graphische Werk. Bd. I–II. Berlin, 1965; Jähner H. Heckel. Dresden, 1975.

Ю.Маркин

ХЁЛЛЕР, ПАУЛЬ (Heller, Paul, 1896, Вена, Австро-Венгрия, сейчас Австрия – 13.10.1916) – австрийский поэт. Биографические сведения почти полностью утрачены; известно лишь, что Х. погиб на фронте в I мировую войну. В 1919 подборка стихов Х. стараниями Г.Кульки*, который был его ровесником (и с которым он, возможно, вместе посещал гимназию в Вене), появилась в журнале «Акцион»*. Э.А.Райнхард включил три стихотворения Х. («С тобой», «Mit dir»; «Что есть человек на свету», «Was ist Mensch im Licht»; «Ты ведаешь глубины», «O weisst du einen Schoss») в антологию «Ботшафт. Новые стихи из Австрии»*, 1920. Единственная книга Х. «Сти-

хотворения. Из наследия» («Gedichte. Aus dem Nachlass», 1920) была собрана и издана Вальтером Хеллером (по-видимому, отцом поэта) и Г.Кулькой. В издательском предуведомлении к ней говорилось: «Вызывает слезы глубочайшее, предельное умиротворение, какое было даровано этому человеку». Однако взаимоотношения Х. с миром далеко не всегда были гармоничны. Повторяющиеся мотивы его лирики – изнуряющее чувство опустошенности («Устал я, вконец устал искать Бога»), одиночество, традиционно сплавленное с мотивом ночи («Надзвездное молчание холодно громоздится / Вдоль глубокого, темно-туманного русла реки»), игра Бога с людьми («Бог, что смотрит на меня, / Лишь забавляется мной»). Герой его поэзии страдает от деперсонализации («Гнилью мое “я” было поглощено и разрушено»); с другой стороны, он зачарован романтикой смерти, возможностью «умереть под ликующие звуки рога». Суицидальный пафос Х. связан с его постоянными сетованиями на собственную «неспособность к любви и гениальности» (самый большой раздел в сборнике его стихов носит название «Самообличение», «Selbstanklage»). Отсюда его отношение к I мировой войне, в которой он надеялся найти компенсацию неудовлетворенности собой: опыт борьбы и побед должен был «нейтрализовать его самонедостаточность» (А.Валлас); свойственное многим экспрессионистам приятие войны как силы, разрушающей буржуазное общество, оставалось для него на втором плане. Х. рисует картины сражений в типично экспрессионистских образах: это и апокалипсис, всеобщая гибель, и грандиозная манифестация «дикой силы» («Но не вечно стоять миру! / Горькая кровь оросит эти борозды, / Сверкают гневные облачка взрывов, / И по глинистым топям, вброд, шагают, / Ура, дикие солдаты»).

Х. мало склонен к языковым экспериментам. Некоторые из его произведений отличает усложненная ритмика. За редким исключением (написанная белым стихом «Элегия», «Elegie») поэт рифмует строфы по классическим схемам. Австрийская критика относится к Х. с большим пиететом, хотя его небольшое наследие реально занимает в экспрессионизме скромное место.

Соч.: Gedichte. Aus dem Nachlass. Wien; Prag; Leipzig, 1920.

Лит.: Texte des Expressionismus. Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde / Hg. A.A.Wallas. Wien, 1988; Hirnwelten funkeln. Literatur des Exspressionismus in Wien / Hg. E.Fischer und. W.Haefs. Salzburg, 1988.

Ю.Логинова

ХИДЗИКАТА ЙОСИ (псевдоним; настоящее имя – Хисайоси, 16.04.1898, Токио, – 04.06.1959, Токио) – японский режиссер, театральный деятель, педагог. Внук и наследник графа Хидзиката Хисамото, защитника театральных реформ (1833–1918). Учился на филологическом факультете Токийского университета. С детства увлекался театром. В 1916, будучи студентом аристократического института «Гакусю-ин», организовал полупрофессиональную театральную труппу «Томодатидза» («Театр друзей»), в 1917 поставил арлекинаду Н.Евреинова «Веселая смерть». Тогда же познакомился с Осанаи* Каору, у которого начал изучать искусство режиссуры. В ноябре 1922 предпринял поездку по странам Европы, в декабре того же года побывал на спектаклях московского Художественного театра («На дне», «Вишневый сад», «Месяц в деревне», «Братья Карамазовы»), гастролировавшего в то время в Париже, а позже в Германии на спектаклях труппы М.Германовой, представительницы Художественного театра. Занимался у К.Грейна, познакомился с А.Райхом. Большое влияние на Х. оказали работы немецких режиссеров экспрессионистского направления, особенно спектакль Берлинского театра Трибюне «Преображение» по Э.Толлеру*. В сентябре 1923, узнав о землетрясении в Токио, Х. решил немедленно вернуться на родину. По пути присутствовал в Москве на спектаклях В.Мейерхольда. В течение года пребывания в Европе просмотрел около трехсот спектаклей, однако, по его словам, «неделя в Москве дала мне гораздо больше, чем целый год в Европе». Построил новый, небольшой театр на собственные средства.

В 1924 совместно с Осанаи Каору основал в Токио театр «Цукидзи-сёгэкидзё» («Малый театр цукидзи»), имевший характер экспериментальной лаборатории. Когда после землетрясения 1923 в Японии наступил период хаоса и волнений, весьма напоминавший внутреннюю ситуацию в Германии после окончания I мировой войны, в театральном движении Японии возникли экспрессионистские тенденции, настоящим выразителем которых явился театр «Цукидзи сёгэкидзё». Одним из первых спектаклей Х. был «Морской бой» Р.Гёринга*, поставленный с огромным успехом (1924). До июля 1928 Х. поставил в театре десять экспрессионистских пьес, в том числе «Газ» (1924), «С утра по полуночи» (1924), «Клаудиус» (1925) и «Дважды Оливер» (1928) Г.Кайзера*; пьесы Э.Толлера «Хинкеманн» (в русском переводе «Эуген», 1925); К.Штернгейма* «Панталоны» (1926). Эти работы принесли ему известность одного из главных представителей японского экспрессионизма. Он ставил также пьесы других европейских авторов, включая «Воздушный пирог» Б.Машова (1927), «Мандат» Н.Эрдмана (1928) и др. В 1929 в театре произошел раскол, впоследствии его радикально настроенная часть образовала новую труппу «Синцукидзи гэкидзе» («Новый театр Цукидзи») под руководством Х. Здесь он с исключительным успехом поставил пьесу «Рычи, Китай» С.Третьякова* (1930). Весной 1933 Х. стал представителем Японского союза пролетарских театров (сокращенно ПРОТ) на Международной олимпиаде в Советском Союзе, выступал на Первом съезде советских писателей (за что был лишен японскими властями графского титула), работал помощником художественного руководителя московского Театра Революции. Летом 1937 из-за продолжающихся политических репрессий в СССР Х. срочно покинул Москву, жил во Франции, в 1941 вернулся на родину и сразу же был арестован (выпущен из тюрьмы в 1945). С 1948 – директор «Тюо бутай гэйдзюцу гакуин» (Центральной театральной школы) и заместитель директора «Бутай гэйдзюцу гакуин» (Институт сценического искусства) в Токио. Пропагандировал систему Станиславского, подчеркивая значение его «метода физического действия», переводил его статьи. Активно работал как режиссер: «Сон в летнюю ночь» (1946), «Ромео и Джульетта» (1946) Шекспира; «Фукудзава Юкити» Маяма Сейна (1953); «Власть тьмы» Л.Толстого (1954), «Мертвые души» Н.Гоголя (1956), и др.

Соч.: Насуно йобанаси [Вечерние беседы Насуно]. Токио, 1947, 1998; Энсэки-но ханаси [Беседы о театре]. Токио, 1950; Энсюцуся-но мити. Хидзиката Йоси Энгэкиронсю [Путь режиссера. Сборник статей Хидзиката Йоси о театре]. Токио, 1969.

Лит.: Одзаки Хироцугу, Ибараки Тадаси Хидзиката Йоси. Арусэнкуся-но мити [Хидзиката Йоси. Путь предшественника]. Токио, 1961; Хидзиката Умэко: Хидзиката Умэко Дзитэн [Автобиография Хидзиката Умэко]. Токио, 1975.

Н.Нобуюки

ХЙЛЛЕР, КУРТ (Hiller, Kurt; псевдонимы: Горилла, Gorilla; Торраль, Torral; Кристан Фогель, Christan Vogel; 17.08.1885, Берлин – 01.10.1972, Гамбург) – немецкий писатель и публицист, критик, издатель, Родился в семье, близкой социал-демократической партии (был знаком с А.Бебелем), с детских лет проникся социалистическими идеями. Изучал медицину, юриспруденцию и философию в Берлине, Фрейбурге, Гейдельберге, жил и работал в Берлине. Основал (в сотрудничестве с Э.Блассом*, Г.Геймом*, Я. ван Ходдисом* и др.) «Новый клуб»* (1909), где с 1910 проходили представления «Неопатетического кабаре» («Neopathetisches Kabarett»); позднее (вместе с Э.Блассом и актером А.Вассерманом) – литературный клуб «Гну»* (1911), в котором выступали Г.Гейм, В.Газенклевер*, Ф.Верфель*, П.Больд*, Ф.Хардекопф*, – это были места встреч молодых поэтов-экспрессионистов, прообразы будущих берлинских кабаре и литературных кафе. Сотрудничал в журналах «Штурм»*, «Акцион»*, «Пан» («Pan»), «Нойе рундшау» («Neue Rundschau»), «Шаубюне» («Schaubühne») и др. Один из наиболее активных деятелей раннего экспрессионизма Х., видя в нем молодежное движение, призванное обновить ис-

кусство и жизнь, первым перенес это название, уже приложенное к молодым немецким художникам, на творчество своих друзей-поэтов («Мы – экспрессионисты. Нам снова есть дело до смысла, воли, нравственности», 1911). Х. был составителем первой экспрессионистской (весьма представительной) антологии «Кондор»* (1912), сформулировал (в статье «Против «лирики», «Gegen «Lyrik», 1913) поэтическую концепцию «антилирики», принятую молодыми поэтами (пафос, интеллектуальность, повседневность современного города). Но уже в 1913, разойдясь во взглядах с Ф.Пфемфертом*, Ф.Верфелем и др., Х. отошел от экспрессионизма, посвятив себя публицистике и общественно-политической деятельности. Он принимал деятельное участие в разработке идеологии и организации широкого движения протеста, лишь условно связанного с экспрессионизмом, которому он дал название «Активизм»* («Экспрессионизм был способом выражения, активизм, несколько лет спустя, – умонастроением»), с 1918 был председателем «Политического совета работников умственного труда» («Politischer Rat Geistiger Arbeiter»), с 1920 – членом «Немецкого общества мира» («Deutsche Friedensgesellschaft»), в 1926–1933 – основателем и председателем «Группы революционных пацифистов» («Gruppe Revolutionärer Pazifisten»), участвовал в создании многих др. общественно-политических организаций. При этом Х. никогда не был связан ни с одной политической партией, не принимал полностью марксизм, многократно резко порывал со своими соратниками по идейным соображениям. В 1932–1934 он подвергался арестам и был заключен в концлагерь, бежал в Прагу, был лишен нацистами немецкого гражданства (1935), с 1938 жил в Лондоне, где продолжал публицистическую деятельность, возглавлял «Свободный союз немецких социалистов» («Freiheitsbund Deutsche Sozialisten»), «Группу независимых немецких писателей в Англии» («Gruppe Unabhangiger Deutsche Autoren in England»). Х. продолжал активную общественную деятельность после возвращения в Германию (Гамбург) в 1955.

Он оставил большое публицистическое наследие, был известен как острый и страстный полемист, склонный к афористической краткости. Он писал также стихи, составившие два сборника: «Неназываемое братство. Стихи. 1904–1917» («Unnennbar Brüdertum. Verse. 1904–1917», 1918) и «Стихи ума и ненависти за полстолетия» («Hirn- und Hassgedichte aus einem halben Jahrhundert», 1957). Поздние публикации Х. о времени экспрессионизма свидетельствуют о том, что в эти годы он не придавал ему серьезного значения в истории литературы, но сохранил самые теплые воспоминания о друзьях своей экспрессионистской юности.

Соч.: Ein Deutsches Hervenhaus. 1918; Gustav Wynekeus Erziehungslehre und der Aktivismus. 1919; Geist Werde Hery. Kundgebungen eines Aktivisten vor, in und nach dem Kriege. 1920; Der Aufbruch zum Paradies. 1922.

Лит.: Die Weisheit der Langeweile. Eine Zeit und Streitschrift. Bd. 1–2. Leipzig, 1913; / Begegnungen mit «Expressionisten» // Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen /. Hg. P.Raabe. Olten [1960]; Leben gegen die Zeit (Autobiographie). Bd. 1. Logos; Bd. 2: Eros. Hamburg, 1969–1973.

П.Топер

ХЛЕ́БНИКОВ, ВЕЛИМИР (псевдоним; настоящее имя Виктор Владимирович, 28.10 [09.11]1885, с. Малые Дербеты, Астраханская губерния – 28.06.1922, с. Санталово, Новгородская губерния) – русский поэт, драматург, реформатор стиха, создатель лингвистических, социальных, философских теорий. Родился в семье ученого-краеведа, основателя природного заповедника в дельте Волги. Увлекаясь по примеру отца орнитологией, Х. изучал естественные науки и математику в Казанском и Санкт-Петербургском университетах (1908–1909). Тогда же посещал кружок символистов у Вяч.Иванова на «Башне», опубликовал ритмическую прозу «Искушение грешника» (1908).

Слава Х.-новатора началась со стихотворений «Зверинец», «Заклятие смехом», «Бобэоби» (1908–1909). В 1910 он вошел в группу «Гилея», где был провозглашен «гением, великим поэтом современности». Его теоретические изыскания, словотворчество,

«взрыв глухонемых пластов языка» стали важнейшим источником поэтики русского футуризма. Х. последовательно возражал против сближения группы «Гилея» с итальянским футуризмом и вместо заимствованной журналистами «клички» дал новому движению имя «будетлянство», подчеркнув его самостоятельность. По свидетельству поэта Б.Лившица, Маринетти назвал будетлянство метафизикой, не имеющей ничего общего с футуризмом.

Эстетическая концепция Х. не ограничена какой-либо из поэтических систем, но ряд ее черт соотносится именно с экспрессионистским и миропониманием, и образностью. В основе познания, по Х., лежит интуитивизм, понимание мира как организма в бесконечном становлении и, соответственно, поэтического текста как индивидуальной органической структуры: «Если мы имеем пару таких слов, как *двор* и *твор*, и знаем о слове *дворяне*, мы можем построить слово *творяне* – творцы жизни» («Наша основа»). Эксперименты с «внутренним склонением» слов и «заумным языком» были шире понятия «слов на свободе» Маринетти. Основываясь на фольклорных традициях, Х. предполагал населить «новой жизнью, вымершими или несуществующими словами оскудевшие волны языка», создать «мировой язык», способный соединить людей в Ладомир Духа.

В 1910-е Х. принимал участие в деятельности «будетлян», но, в отличие от позитивистских устремлений большинства футуристов, он, как и его постоянный герой, «юноша-пророк», сосредоточивался на мотивах судьбы и смерти (пьеса «Ошибка смерти», 1915, сверхповесть о сверхчеловеке «Зангези», 1920–1922), магии чисел («Доски судьбы»). «Самые чуткие горят предвидением», – утверждал он, предсказывая на страницах альманаха «Пощечина общественному вкусу» (1912) революционные потрясения («Некто 1917»), а в декабре 1921 провидел свою кончину: «Люди моей задачи часто умирают тридцати семи лет». Число в понимании Х. было сущностней слова, но столь же мифологично: «Похожие на дерево уравнения времени, простые, как символ [...], перевернуты уравнениями пространства», где «два движения в одном», а «будущее влияет на прошлое». Мифологизм, обращение к началам бытия, к народному примитиву сближало творчество поэта и русских художников-примитивистов. Поэма Х. и А.Крученых «Игра в аду» с иллюстрациями Н.Гончаровой и М.Ларионова (1912) была одной из первых русских литографированных книг, стилистически близких немецкой экспрессионистской книге (А.Деблин «Старая фрейлина и Смерть» в оформлении Л.Кирхнера, 1913). Напряженно-драматическое ощущение жизни, свойственное экспрессионизму, выявилось как в лексике и ритмических контрастах текста, так и в свето-теневых и композиционных сдвигах литографий, особенно во втором издании «Игры в аду» (1913), оформленном О.Розановой и К.Малевичем. Другая книга Х. – «Изборник стихов» (1914) – вышла с рисунками П.Филонова*, в которых реализованы представления поэта о лесных привидениях, мавах-русалках и «рыбьей песне на устах». Та же языческая стихия сближает поэму Х. «Поэт» с музыкой «Весны священной» И.Стравинского.

Не выделяя себя из природной среды в ее безначальном и бесконечном существовании, Х., подобно европейским экспрессионистам, ощущал темные стороны цивилизации. Вдохновлявший футуристов технический прогресс предстает у него олицетворением самоуничтожения человечества. В поэме «Змей-поезд» (1910) железнодорожный состав обращается в чудовищного дракона, пожирающего пассажиров; в сверхповести «Дети Выдры» (1911–1913) людей губит тонущий корабль; в поэме «Журавль» (1909) возникает образ чугунной птицы, которая, «шагая по небу ногами могильного холма с восьмиконечными крестами, раскрыла далекий клюв и половинками его замкнула свет».

Деструктивному началу, выразившему «дикий пляс» цивилизации, противостоит человек, но не в позитивистской броне героя, а в сложной, текучей ипостаси, соединяющей первобытный примитив («И и Э», 1911–1912, «Вила и Леший», 1912), инфан-

тильность («Снежимочка»), черты юродивого и пророка, нового Заратустры («Зангези»). Таков в экстатическом порыве поэт: «Я [...] весь род людей сломал, как коробку спичек, и начал стихи читать. / Был шар земной / Прекрасно схвачен лапой сумасшедшего. / – За мной! / Бояться нечего!» Но ощущение всесильности человека-творца не противоречит чувству любви и доброте: «Я Господу ночей готов сказать: “Братишка!” / – И Млечный Путь / Погладить по головке».

С особой силой мотив жалости к человеку проявляется у Х. в годы войны и революции. Призванный в действующую армию (1916), он вынужден был «жить в мире смерти»: «Правда, что юноши стали дешевле? Дешевле земли, бочки воды и телеги углей?» Его отношение к «саморезке войны» ничем не напоминало прославления войны как единственной гигиены мира у итальянских футуристов: «Мы были жратвою чугуна, Жратвою, – жратва!» В произведениях Х. периода войны и революции физиология граничит с космологией: «Из трупов, трав и крови щи / Несем к губам, схватив полетом...» Настроения поэта созвучны пацифизму экспрессионистов, которые, как и он, выражали «эстетику боли» и профетические мотивы «победы числом и словом над войной и смертью». Окровавленному мечу поэт противопоставлял космический образ мяча-Земшара: «Ветер – пение, / Кого и о чем? / Нетерпение / Меча стать мячом» («Война в мышеловке»).

С 1915 Х. разрабатывал утопическую идею Правительства Земного Шара из 317 председателей, способных установить справедливый миропорядок. Он предполагал «в первую голову призвать к исполнению председателей Земного Шара повинности следующих лиц: Тристана Тцара, Стефана Цвейга, Рене Шикеле*, о чем передать через Якобсона». Сходные моменты присутствовали в деятельности лидера берлинских дадаистов Й.Баадера, провозгласившего себя в 1919 Президентом Земного Шара и высшим Дада (Oberdada). Одним из космических символов для Баадера и Х. был Млечный путь. У Х. он распадался на Млечный путь изобретателей и приобретателей, а для Баадера ассоциировался с «Клубом голубого Млечного пути», созданным вместе с Хаусманом в Берлине.

Оставаясь по убеждениям человеком «вне быта и жизненных польз», Х. не имел дома и семьи, странствовал подобно дервишу по России, Украине, Кавказу, дойдя в 1921 до Ирана. Ему пришлось побывать в тифозном госпитале (1916) и нервной лечебнице (1919), испытать триумф, когда его провозглашали Королем Времени, и тяжесть подозрений в сумасшествии. Истощенного голодом и болезнями Хлебникова перевезли из Москвы в новгородскую деревню Санталово, где он скончался.

В первом номере альманаха группы эмоционалистов «Абраксас» в октябре 1922 было посмертно напечатано письмо Х. М.Кузмину – своеобразный образец экспрессионистской прозы: «Я сижу, кусаю губы и не знаю, что мне делать: разделить ли поровну свои богатства между уксусной эссенцией и бумагой для последнего письма, или же послать кому-то грозный вызов, грозное объявление войны на жизнь и смерть. Воображаю, что это кусание ногтей продолжится и за гробом, если я только притворюсь мертвым, а мне поверят!..»

С.Спасский, участник выступлений русских экспрессионистов, вспоминал о глубоком влиянии Х. на молодых поэтов. В 1920-е его органическую близость эстетике экспрессионизма признавали А.Луначарский*, К.Дрягин, затем Б.Михайловский. Оказывая влияние на последующие поколения поэтов, в частности обэриутов, Х. наметил, по словам О.Мандельштама, «исторически небывший путь российской речевой судьбы». Однако в последующие годы, когда экспрессионизм рассматривался как «буржуазное» и «формалистическое» искусство, эта линия изучения творчества Х. не получила развития.

Соч.: Творения. М., 1986; Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1–6. М., 2000–2006; Собрание сочинений: В 3 т. СПб., 2001.

Лит.: Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990; Изюмская М. Берлин, дада и Россия // Терентьевский сборник. 2. М.,

1998; Григорьев В.П. Будетлянин. М., 2000; Мир Хлебникова / Сост. В.Иванов, З.Паперный, А.Парнис. М., 2000.

В.Терёхина

ХОДДИС, ЯКОБ ван (Hoddis, Jacob van, псевдоним; настоящие имя и фамилия Ганс Давидзон, Hans Davidsohn, 16.05.1887, Берлин – май 1942, Бежец, Хелмно или Солибор, Польша; дата и место смерти точно не установлены) – немецкий поэт. Вырос в семье врача; в 1906–1907 изучал в Мюнхене архитектуру и строительное дело, затем в Йене и Берлине – греческий язык и философию. В 1909 вместе с К.Хиллером*, Э.Лёвензоном и др. стал соучредителем берлинского «Нового клуба»* («Der neue Club»), его участники создали затем «Неопатетическое кабаре» («Neopathetisches Kabarett»), где молодые поэты имели постоянную трибуну (Г.Гейм, А.Лихтенштейн*, Э.Бласс, Э.Унгер). Это был первый кружок поэтов-экспрессионистов. В начале 1910 Х. написал стихотворение «Конец света» («Weltende»), опубликованное 11 января 1911 Ф.Пфемфертом* в газете «Демократ» («Der Demokrat») и воспринятое как манифест нового литературного течения; позднее К.Пинтус* открыл им антологию «Сумерки человечества»* (1919). В восьми строках «Конца света» сконцентрирована общая проблематика экспрессионизма. Здесь отчетливо прочитывается неприятие буржуазного мира, нескрываемая насмешка над ним (начиная с первой строки: «Срывает ветер шляпу с головы», – «Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut»). «Светопреставление», о котором идет речь в стихотворении, подается в двойном освещении: с точки зрения бюргера, неожиданно выбитого из накатанной жизненной колеи и пытающегося спрятаться от непонятной ему опасности за привычными штампами («В газетах пишут: “Вздыбилась вода”» – «Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut»), и с точки зрения безымянного наблюдателя событий (поэта), который, иронизируя над растревоженным людским муравейником, пытается в монтаже случайно подмеченных фактов раскрыть истинную суть разворачивающегося духовного действа: космические силы с неизбежностью сметают погрязшую в бездуховности и оттого ставшую беспомощной человеческую (буржуазную) цивилизацию. Легко понять восторг первых читателей стихотворения, столь лаконично и наглядно выразившего их собственные чувства в эпоху социальных и политических потрясений. Впоследствии Й.Р.Бехер* вспоминал: «...Это стихотворение так мощно захватывает меня даже сегодня, без сомнения, еще и потому, что между его строками, из-под них выпирают потрясающие переживания и события, – особое настроение века, заявляющее о себе этим заикающимся, отрывистым, пошутовски лепечущим голосом». «Конец века» и др. стихотворения Х. – это яркие образцы экспрессионистского стиля, способного минимумом средств – короткими фразами и логически не связанными фрагментами – емко передать образ жизни и мироощущение жителей большого города (газета, кино, реклама, техника, новые средства передвижения). Х. одним из первых разработал «принцип монтажа»: это открытие немецкого экспрессионизма было воспринято затем дадаистами и сюрреалистами, которые выдвинули на этой основе «принцип симультанности» в искусстве. (А.Бретон считал Х. крупнейшим немецким поэтом своего времени и поместил его стихотворение в своем переводе в антологию сюрреализма.)

Творческое наследие Х. сохранилось фрагментарно – всего около семидесяти стихотворений (многие из них публиковались в журналах «Штурм»* и «Акцион»*), несколько прозаических набросков. Первый сборник стихотворений Х., опубликованный в 1918, «Конец света» практически включает в себя все лучшее из созданного им. В 1912 у Х. обнаружились признаки психического расстройства, и по настоянию матери он был помещен в психоневрологическую больницу, сбежал оттуда, появлялся в Гейдельберге, Париже и Мюнхене, затем вернулся в Берлин, до 1914 принимал участие в литературной жизни, публикуя отдельные стихотворения и выступая на литературных вечерах. Но уже с конца 1914 болезнь (шизофрения) приняла необратимый характер,

с этого времени Х. либо лечится в больницах, либо находится под домашним наблюдением. В 1927 Х. перешел в католицизм. В 1933 его насильно перемещают из Эслингена в клинику израэлитов под Кобленцем. 30 апреля 1942 нацисты депортировали его в числе других евреев в один из концентрационных лагерей в Польшу, где он вскоре умер.

Соч.: Weltende. Berlin, 1918; Weltende. Gesammelte Dichtungen / Hg. P.Pörtner. Zürich, 1958; Dichtungen und Briefe. Zürich, 1987; Западноевропейская поэзия XX века. М., 1977; Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990.

Лит.: Schneider H. Jacob van Hoddis. Ein Beitrag zur Erforschung des Expressionismus. Bern, 1967; Reiter U. Jacob van Hoddis. Leben und lyrisches Werk. Göttingen, 1970; Hornbogen H. Jacob van Hoddis. Die Odyssee eines Verschollenen. München, 1986; Tristia ante – Geahnte Finsternis. Zu Leben und Werk des Dichters Jacob van Hoddis / Hg. H.F.Seim. Güetersloh, 1987; Läufer B. Jacob van Hoddis. Der «Variete-Zyklus». Ein Beitrag zur Erforschung der frühexpressionistischen Großstadtlyrik. Frankfurt a. M., 1992.

А.Гугнин

ХОРВАТСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ проявил себя в разных видах искусства, и стал одной из существенных составляющих художественного процесса в Хорватии начала XX в. Отдельные черты экспрессионизма проявились в хорватской литературе задолго до программного оформления его в Германии. Многие хорватские литературоведы (А.Флакер, К.Жмегач, А.Франич и др.) относят экспрессионизм к наднациональным (общеевропейским) течениям, находят его «автономные источники» в Хорватии и называют это явление «протоэкспрессионизмом», обнаруживая его первые признаки в 1880-х (роман А.Ковачича «В архиве», творчество поэта С.С.Краньчевича). Хорватская культура рубежа веков и первых десятилетий XX в. по духу своему была близка немецкой (и австрийской). Хорватия – как часть Австро-Венгрии – именно в этот период вступила в фазу ускоренного индустриального развития и сумела создать структуры гражданского общества, практически идентичные метрополии. До самого распада империи она поддерживала с ней многоуровневые противоречиво-отлаженные связи, активно воспринимала идущие от нее культурные импульсы. То явление, которое позже получило название экспрессионизма, было в не меньшей степени свойственно хорватскому искусству, как и немецко-австрийскому, ничем не противоречило национальной духовной традиции и питалось из тех же источников: обостренное восприятие противоречий общественного строя, деградация монархии, нарастающая революционизация всех слоев общества, предчувствие военной катастрофы.

В то же время хорватское искусство начала XX в. отличалось от немецкого (и походило на искусство других стран Центральной и Юго-Восточной Европы) тем, что активизировало национальную проблематику. Борьба против иноземной власти определяла двойственное отношение к немецкой культуре и приводила к упорному вытеснению ее влияния из национального самосознания.

Литература пребывала в состоянии идеологического раскола. Движение так называемого «хорватского модерна» во главе с А.Г.Матошем, которое, начиная с рубежа веков, оказывало сильное организующее влияние на хорватскую литературу, к концу первого десятилетия XX в. завершило свое развитие. Сам Матош, апостол «чистого искусства», в 1909 вернувшийся из длительной эмиграции, почувствовал наступление нового времени, которое уже не могло удовлетвориться «культом художественной формы и музыкой слова», приверженностью утонченно разработанным темам любви к женщине и родине. Даже в его стихах появляются элементы нового, масштабного и динамического стиля, одержимость идеями политической романтики.

Другое направление литературного движения имело ярко выраженную южнославянскую националистическую направленность. В 1912 один из лидеров этого движения В.Черина начал издавать журнал «Вихор» («Вихрь»), имевший теоретико-полемический характер (журнал был закрыт с

началом I мировой войны). Представителей этого направления отличала воинственность и революционность, приверженность романтическим идеалам югославянского объединения и опора на народную культуру. Своими кумирами они считали поэта В.Назора и скульптора И.Мештровича*. Именно в этой среде восприимчивость к авангардным течениям была наиболее высокой.

Сам по себе экспрессионизм в Хорватии перед I мировой войной трудно вычленить из множества других разнохарактерных художественных течений: натурализма, импрессионизма, символизма, футуризма и др., – которые существовали в эклектическом единстве и составляли характерную особенность хорватского искусства этого периода. Футуризм появился в Хорватии из итальянских источников, но распространился прежде всего под русским влиянием. Молодые хорватские писатели не были столь радикальны, как итальянские, и воспринимали скорее общий дух футуризма, нежели его конкретную художественную программу. Они подчеркивали в учении Маринетти то, что было близко им – мистицизм души. «Тотальность экспрессии» стала основным содержанием единого, преимущественно активистского и в меньшей степени прагматического и апологетически-цивилизационного движения. Этически бескомпромиссная позиция молодых националистически настроенных художников делала для них неприемлемым позерство итальянских футуристов, их склонность к общественному вызову, однако само «интегральное» и активное виталистическое учение воспринималось с энтузиазмом. Наиболее близким футуризму современникам казалось творчество поэта Я.Полича-Камова.

Во время I мировой войны растет националистическое воодушевление, концепции югославянства получают все более широкий отклик в разных слоях общества. В 1917–1918 на о. Корфу начинает выходить журнал «Забавник», собравший вокруг себя художников разных славянских национальностей, причислявших себя к сторонникам националистического движения. В последние дни войны многие хорватские, сербские и словенские писатели разных литературных пристрастий (В.Назор, И.Войнович, И.Андрич, Л.Веснер, У.Донадини, А.Шантич, И.Секулич, И.Цанкар, Ф.Козак и др.) объединились вокруг загребского журнала «Книжевни юг» («Литературный юг»). Объединяющей для них также была националистически-югославянская точка зрения, имевшая ярко выраженную романтически-идеалистическую окраску.

Первым литературным журналом, тяготеющим к собственно экспрессионизму, стал журнал «Кокот» («Петух», 1916–1918); как указывалось в редакционной статье, «эта храбрая и воинственная птица провозглашает наступление нового дня»). Издатель журнала, поэт и драматург У.Донадини, в программной статье «Воскресшая душа» призывал «принять революционное искусство – экспрессионизм», утверждал, что «адекватный образ этой войны – только в бешеных стихах последователей Маринетти». В 1917 он опубликовал статью «Экспрессионизм», которая стала первым программным документом нового течения в Хорватии. В ней экспрессионизм связывался с националистическими и панславистскими идеями, признавался главным критерием ценности искусства будущего. Радикализм взглядов Донадини выразился в резко критическом отношении ко всей хорватской литературе прошлого и современности (кроме фольклора, который приобретал в его концепции значение кладезя виталистического потенциала народа). Исключение он сделал только для поэта А.Б.Шимича*.

Последний выступил в литературе одновременно с Донадини. Именно Шимич ближе всех в Хорватии может быть соотнесен с немецким экспрессионизмом, о чем говорят, в частности, названия издаваемых им журналов «Виявица» («Вихрь», 1917) и «Юриш» («Штурм», 1918). В них Шимич ратовал за разрыв с любой традицией. Глашатаем свободной личности он считал «новое искусство», обращенное к человеку, к его элементарным, повседневным нуждам и страданиям. Экспрессионистская поэтика захватила его собственное творчество 1916–1919, а также публицистику, где он постоянно обра-

щался к опыту журнала «Штурм»*, преимущественно к его религиозно-мистическим аспектам. Из современных немецких и австрийских поэтов Шимич больше всего ценил Г.Гейма* и Г.Тракля*. Его статья «Вместо всех программ» (1917) стала важным программным документом хорватского экспрессионизма.

Журнал «Юриш» Шимич издавал совместно с поэтами С.Миличевичем и Г.Крклецом. Они вели по этому поводу долгую переписку с Х.Вальденом*, а в 1921 по случаю 10-летнего юбилея «Штурма» Крклец отправился в Берлин, лично познакомился с Вальденом и др. представителями «нового германского искусства», сблизился с Г.Гроссом* и И.Бехером*. В свою очередь Вальден отвечал Крклецу, что «с большим интересом» наблюдает, что его журнал и движение находят в Загребе понимание.

Издательская деятельность Шимича, как и его поэтическое творчество, сыграли непосредственную роль в восстановлении немецкого влияния на хорватское искусство после политических и социальных потрясений 1910-х. С его безвременной кончиной в 1925 многие литературоведы связывают спад экспрессионизма как широкого культурного движения в Хорватии, хотя другие его представители – Й.Косор, Г.Крклец, А.Цесарец*, М.Крлежа* и др. – продолжали активно действовать и далее.

Творчество этих авторов не может быть полностью вписано в русло экспрессионизма, они не составляли сколько-нибудь оформленного движения. Воспитанные в атмосфере австрийской культуры, они активно использовали наряду с экспрессионизмом приемы и мотивы натурализма, импрессионизма и др. художественных течений. Вместе с тем, существенную роль в истории хорватской литературы сыграла принадлежность А.Цесарца и М.Крлежи к революционно настроенным кругам интеллигенции. В 1919–1923 Крлежа и Цесарец издавали журнал «Пламен» («Пламя»), оказавший значительное влияние на формирование левого крыла хорватского экспрессионизма. В нем они радикальным образом сводили счеты с национальной литературной традицией (Крлежа «Хорватская литературная ложь», 1919), и прежде всего с романтически-националистическим «иллюзионизмом» в духе В.Назора и И.Мештровича, утверждали, что литература должна быть общественно-актуальной, служить правдивым и непосредственным отражением жизни. Его поэзия, драмы и проза проникнуты непримиримой революционностью и пацифизмом. «Хорватская рапсодия» (1917) и сборник новелл «Хорватский бог Марс» (1922) принадлежат к самым ярким образцам хорватского экспрессионистского искусства, хотя сам Крлежа никогда не декларировал своей приверженности этому течению.

А.Цесарец вступил в литературу чуть позже Крлежи. В его произведениях элементы экспрессионистской поэтики органично сочетаются с общей реалистической направленностью. Творчество Крлежи и Цесарца свидетельствует о том, что они придавали экспрессионизму скорее вспомогательную роль, считали его наиболее адекватным выражением бунтарских настроений и революционного пафоса эпохи, глубинное осмысление которой, по их убеждению, могло быть осуществлено только в русле реалистической поэтики. Их исключительным влиянием на литературу во многом можно объяснить тот факт, что хорватский экспрессионизм никогда не углублялся в формалистические поиски и не терял из виду гуманистическое содержание – обращенность к человеку и его «душе». Марксистская ориентация Крлежи нашла свое дальнейшее выражение в журнале «Книжевна република» («Литературная республика», 1923–1927). В конце 1920-х – 1930-е, когда в хорватской литературе уже четко обозначились две основные тенденции – социалистическая и ультранационалистическая (клерикально-фашистская), – оба художника вынуждены были разойтись на идейной почве. Если А.Цесарец становится идейным сторонником первой, то М.Крлежа, ни в коей мере не принадлежа ко второй, выступил против декларативно утилитаристских тенденций «социальной литературы» и утверждал собственное понимание красоты.

Заметным явлением в Хорватии стал экспрессионизм в драматургии и театре. Обобщая накопленный к 1920 опыт своих предшественников, Й.Кулунджич писал в журнале «Критика»: «Экспрессионистская драма возникла в процессе все возрастающего внимания к ценности и силе проявлений души и все меньшего внимания к материальной оболочке человека. Она возникла под девизом: “абсолютное чувство”». Кулунджич и его единомышленники подчеркивали свой разрыв с натурализмом.

«Протоэкспрессионистской» может быть названа появившаяся в 1907 «трагедия в пяти частях» Я.Полич-Камова «Мамино сердце». За ней последовали «драма в четырех картинах» У.Донадини «Бездна» (1919), драма Й.Кулунджича «Полночь» (1921), его же пьесы «Скорпион» (1926) и «Таинственный Камич» (1929), трагикомедия «Авантюрист на пороге» М.Беговича (1926). Действие этих пьес развивается в городской среде, фоном семейных и личных катастроф становятся банкротство или разорение. Психологические коллизии строятся на беспричинной жестокости друг к другу близких людей. Положительные герои видят спасение в экстатической проповеди добра. Авторов привлекает возможность передать попытки ухода от действительности, гротескное столкновение реальности с миром болезненных мечтаний. В левой критике эти пьесы относились, как правило, к разряду «салонных».

Большой популярностью пользовалось произведение К.Месарича «Космические жонглеры» (1926), согласно авторскому определению, «бурлескный театр из трех одноактных пьес». Эпизоды под названиями «Отчаявшиеся», «Клоун» и «Восстание Атлантов» отражали надломленное сознание испорченного цивилизацией человека. Поставленный Т.Строцци как ряд сцен трагикомического варьете (сценическое движение ставила М.Фроман, известная московская балерина, эмигрировавшая в Югославию), спектакль привлек внимание также благодаря стилизованным декорациям, маскам и костюмам русского художника-эмигранта В.Ульянищева и музыке загребского композитора О.Йозефовича, который охотно сотрудничал с экспрессионистами. Позже появляются сатирически окрашенные пьесы: зарисовки циничных интриг, замешанных на «проблеме пола» («Страсть госпожи Малинской» Й.Кулунджича, 1930), или построенная в манере резко заостренной типажности, намекавшая на подлинные политические события хроника К.Месарича «Шаг через рампу» (1931).

Ярким и целостным воплощением экспрессионистской эстетики стали драмы М.Крлежи 1914–1923. В них проявились особенности его трактовки экспрессионистских принципов: присутствие патетически возвышенной христианской проповеди («Легенда», 1914) и опора на фантастическую образность славянского фольклора («Кралево», 1915). В драме «Христофор Колумб» (1918) изображена трагическая ситуация сильной личности ницшеанского типа, чей порыв к поискам новой истины не находит отклика у косной массы. На первом издании «Христофора Колумба» стояло авторское посвящение В.Ленину.

Излюбленный прием Крлежи в его экспрессионистских произведениях – столкновение по принципу симультанного изображения грубой реальности и потустороннего мира. Война и революция предстают не «необходимым очищением», но искупительной жертвой человечества. Эстетика Крлежи оказалась близка исканиям загребского режиссера Б.Гавеллы, получившего образование в Вене и хорошо знакомого с европейским театром. Драматурга и постановщика объединяла и принадлежность к поколению, прошедшему I мировую войну, и интерес к идеям марксизма. Режиссерская экспликация спектакля «Галиция» (1920), запрещенного властями за попытку «большевистской пропаганды», свидетельствует о применении новаторских световых и звуковых эффектов, гротескным фоном которых служила реальность галицийских окопов.

В поставленном Б.Гавеллой при участии художника Л.Бабича спектакле по пьесе Крлежи «Голгофа» (1922) (которую хорватский критик Б.Донат назвал идеальным во-

площением идей Э.Пискатора о политическом театре) четкий ритм трудовых процессов контрастировал с тревожной разноголосицей рабочего митинга. Сцена кары за предательство товарищей решалась в религиозно-мистическом ключе. Очерченные в резкой графической манере, схожей с почерком Г.Гроса, персонажи второго состоявшегося спектакля Крлежи – Гавеллы – Бабича «Волчий лог» (1923) содержали и второй план: почти каждый из них был как бы двойником того или иного типажа европейской религиозной или фантастической литературы. Образцом театрального экспрессионизма была ирреальная сцена – «оголтело-скандального» сна главного героя. Вместе с тем, пьесе свойственна поэтизация христианских нравственных идеалов, на этот раз воплощенных в образе сельского учителя, вернувшегося домой из русского плена.

Спектакли «Голгофа» и «Волчий лог» стали театральными событиями европейского масштаба. Жанровые особенности драмы Крлежи и разработанные Гавеллой сценические эффекты приобрели широкую известность в России благодаря дневниковым записям К.Станиславского и его сотрудников, присутствовавших на премьере во время большого заграничного турне МХАТ 1922–1924. «Волчий лог» в 1924 с большим успехом был показан на гастролях в разных городах Хорватии и соседних стран и подробно проанализирован прессой, которая подчеркивала экспрессионистские приемы как свидетельство современного характера драмы и спектакля.

Экспрессионистские элементы присутствовали и в написанных позже пьесах М.Крлежи, в частности, в драматической трилогии о Глембаях (1928–1933), в драме «Аретей» (1963). Б.Гавелла в течение всей жизни работал над теоретическим обоснованием своих режиссерских решений экспрессионистского периода, которым придавал принципиальное значение (эти работы опубликованы в 1960-е, после смерти режиссера).

Успеху книг М.Крлежи, Я.Полич-Камова, У.Донадини, А.Б.Шимича способствовало их оформление художниками Л.Бабичем, М.Узелацем, В.Гецаном, М.Трепше. Хорватские художники-экспрессионисты, выпускники художественных школ Вены, Мюнхена и Праги, активно выступали на загребских выставках «Весенние салоны» в предвоенные и послевоенные годы. Здесь же выставлялся видный хорватский скульптор И.Мештрович, отдавший дань экспрессионизму в работах «Источник жизни» (1905), «Снятие с креста» (1915), «Распятие» (1937). Библейские мотивы и христианская символика вдохновляли и Л.Бабича. Во время войны 1914–1918 созданы его полотна «Голгофа», «Пьета», «Хорватское Рождество». Потери военных лет и последовавший затем всплеск революционных настроений нашли отражение в картинах «Черные стяги» и «Красные знамена». В экспрессионистской манере написаны Л.Бабичем портреты А.Г.Матоша, М.Беговича, М.Крлежи, «Автопортрет» (1917). Художник, график, книжный иллюстратор М.Узелац в 1922 выступил с иллюстрациями к новеллам М.Крлежи из сборника «Хорватский бог Марс». Под влиянием австрийского и немецкого экспрессионизма пишет накануне I мировой войны свои портреты и натюрморты В.Гецан. Его впечатления военных лет отразились в сериях графических работ «Плен в Сицилии» и «Клиника», созданных в стиле трагического гротеска. М.Трепше, вышедший из мастерской чешского художника М.Швабинского, – автор цикла графических листов «Сказки Гофмана» (1911), «Театр» (1919), «Саломея» (1920), «Варьете» (1926). Мотивами драматургического творчества М.Крлежи навеяны графические листы «Ярмарка» и «Голгофа».

Экспрессионизм оказал значительное влияние на последующее развитие хорватской литературы и искусства. В 1940–1950 югославские критики и историки искусства в силу идеологических причин избегали употреблять термин «экспрессионизм» и отрицали связь с экспрессионизмом творчества виднейших национальных писателей и художников. В середине 1960-х начался период интенсивного изучения хорватского экспрессионизма и его связей с европейским экспрессионистским движением.

Лит.: Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća / Pr. V.Pavletić. Zagreb, 1965; Konstantinović Z. Ekspresionizam. Beograd, 1967; Ekspresionizam i hrvatska književnost // Kritika. Zagreb, 1969. № 3; Branko Gavella – život i djelo. Zagreb, 1971; Expressionism as an International Literary phenomenon. Budapest, 1973; Flaker A. Stilske formacije. Zagreb, 1976; Šicel M. Pregled novije hrvatske književnosti. Zagreb, 1979; Vučković R. Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma. Sarajevo, 1979; Flaker A. Poetika osporovanja. Zagreb, 1982; Batušić N. Branko Gavella. Književnost i kazalište. Zagreb, 1983; Vučković R. Avangardna poezija. Banja Luka, 1984; Lesić J. Istorija jugoslavenske moderne režije. 1861–1941. Novi Sad, 1986; Žmegać V. Težišta modernizma. Zagreb, 1986; Franges I. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb; Ljubljana, 1987; Ivanišin N. Fenomen književnog ekspresionizma. Zagreb, 1990; Milanja C. Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma. Zagreb, 2000; Гавелла Б. Драма и театр. М., 1976; Вагапова Н.М. Формирование реализма в сценическом искусстве Югославии 20–30-х гг. XX века. М., 1983.

М.Карасева (литература)
Н.Вагапова (драматургия, театр, изобразительное искусство)

ХО́ФЕР, КАРЛ (Hofer, Karl, 11.10.1878, Карлсруэ – 03.04.1955, Западный Берлин) – немецкий живописец и график. В 1896–1901 учился живописи в Академии художеств в Карлсруэ (у Л.Калькройта и Х.Тома). В 1903–1913 жил и работал в Риме и в Париже.

Х. до конца 1910-х был одним из самых последовательных адептов неоклассического стиля в Германии (после учебы у Х.Тома в Штутгарте и десятилетнего изучения памятников античности и живописи классицизма в Риме и Париже). Его ориентирами в искусстве стали Х. фон Марэ и П.Сезанн, чем и можно объяснять подчеркнуто плоскостную и колористически строгую манеру его живописи, а также архитектоничность и равновесие композиций. Тогда же Х. пришел и к своему стереотипу образа человека – несколько анемичному, эмоционально заторможенному человеческому типу, с заурядным, но гармоничным и схематично трактованным лицом («Купальщики», «Drei badende Junglinge», 1907).

В начале I мировой войны Х. был интернирован во Франции, в 1917 – выслан в Швейцарию. События войны сказались, в основном, в содержании полотен и рисунков Х. Аркадские идиллии и умиротворенные пейзажи уступили в начале 1920-х место картинам современной жизни и драматическим видам природы; стала заметной также тенденция к общему аскетизму формы и колорита, к беспокойству линий и контуров («Подруги», «Freundinnen», 1924; «Ландшафт с луной», «Landschaft mit Mond», 1925). Резко возросла тяга к переосмыслению будничных сцен в символические – сцены оргий и маскарадов («Маскарад», или «Маски», «Maskerade», «Masken», 1922; «Большой карнавал», «Großer Karneval», 1928). Маска у Х. становится символико-ассоциативным лейтмотивом духовного вырождения человека.

С 1919 Х. преподавал в Государственной высшей школе изобразительного искусства (Берлин-Шарлоттенбург), в 1923 был избран членом Прусской Академии искусств. В 1934 нацисты запретили ему профессиональную деятельность и изгнали из Академии. После гибели лучших полотен Х. в сгоревшей мастерской в Берлине (1943), он начал планомерно воссоздавать их еще в годы войны. Одним из первых было восстановлено знаменитое полотно «Черные комнаты» («Die schwarzen Zimmer», 1928), содержавшее прямое пророчество эпохи нацизма. На полотне представлена сцена в сумасшедшем доме с пятью обнаженными фигурами и с наметкой их движения по замкнутому кругу, с барабанщиком на переднем плане. Резкие свето-теневые контрасты, характер движений и состояния персонажей переданы здесь в духе «черного», т.е. безысходного мироощущения. Тема предчувствий вообще прослеживается как стержневая в художественном наследии Х. («Кассандра», «Cassandra», 1936; «Человек среди руин», «Mann in Ruinen», 1937; «Ночь с черной луной», «Schwarzmondnacht», 1944; «Пляска смерти», «Totentanz», 1946; «Ночь руин», «Ruinennacht», 1947).

После II мировой войны Х. продолжал преподавательскую деятельность в Берлине и много публиковался как мемуарист и участник острой полемики вокруг путей со-

временного искусства. Позиция Х. оставалась неизменной, как и в начале 1910-х. «Античность и христианство были пусть враждебными друг другу, но духовными позициями. Машинная цивилизация, мир роботов, вонючий бензиновый мир враждебен для духа, противен природе и убийствен для нее». Его позднее творчество отмечено попытками возвращения к своему классическому стилю 1900–1910-х («Мальчик с маской», «Junge mit Maske», 1946; «Саул и Давид», «Saul und David», 1951).

Произв.: «Мужчина у окна», «Mann am Fenster», 1927–1930; «Большой карнавал», «Großer Karneval», 1928; «Автопортрет с демонами», «Selbstbildnis mit Dämonen», 1928–1930; «Злые маски», «Böse Masken», 1934; «Зовущий», «Rufer», 1935; «Трубач» («Тревога»), «Turmbläser» («Alarm»), 1935; «Плененные» («По кругу»), «Gefangene» («Am Rad»), 1944; «Иосиф и его братья», «Joseph und seine Brüder», 1944; «Злая ночь», «Böse Nacht», 1946; «Религиозный персонаж в лодке», «Religiöse Figur im Boot», ок. 1950.

Соч.: Aus Leben und Kunst. Berlin, 1952; Über das Gesetzliche in der bildenden Kunst. Berlin, 1956.

Лит.: Bene A. Karl Hofer. Berlin, 1947; Каталог «Karl Hofer. 1878–1955. Akademie der Künste Kunstmuseum Winterthur». Berlin, 1965–1966.

Ю.Маркин

Ц

ЦВЕЙГ, АРНОЛЬД (Zweig, Arnold, 10.11.1887, Гросс-Глогау, Силезия [теперь Глогув, Польша] – 26.11.1968, Берлин) – немецкий писатель, автор романов, рассказов, пьес, выступал также как поэт, публицист, критик, занимался издательской деятельностью. Родился в еврейской семье ремесленника-шорника, с детства проявлял интерес к искусству и литературному творчеству, в 1907–1914 изучал немецкую филологию, философию, историю искусств, психологию, юриспруденцию в университетах Бреслау (теперь Вроцлав, Польша), Мюнхена, Берлина, Геттингена, Ростока, но университетского курса не закончил. Первые публикации относятся к 1908, выход первой книги («Записки о семействе Клопфер. Ребенок. Два рассказа», «Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer. Das Kind. Zwei Erzählungen») – к 1911; следующая книга – «Новеллы вокруг Клавдии» («Novellen um Claudia», 1912), написанная в непривычной изысканной форме «романа в новеллах», принесла ему широкую известность. В 1915 Ц. получил премию имени Клейста за пьесу «Ритуальное убийство в Венгрии. Еврейская трагедия в пяти действиях» («Ritualmord in Ungarn. Jüdische Tragödie in fünf Aufzuegen», 1914), тогда же начал печататься в издательстве К.Вольфа*, собиравшего вокруг себя молодых экспрессионистов. Ц. был близко знаком со многими из них, его раннее творчество воспринималось в экспрессионистском контексте, оно было проникнуто острой неудовлетворенностью жизнью, которую ощущали его интеллектуальные герои, стремившиеся, как и автор, вырваться из мира угнетающих их условностей; но этот протест против «отцов» переводился в иной, по сравнению с поэтами-экспрессионистами, регистр – более «мягкий» и «эстетизированный». В 1915 Ц. был призван в армию, из-за слабого с детских лет зрения признан «ограниченно годным», в 1918, будучи писарем в штабе немецких войск, расположенных в Литве, стал свидетелем мирных переговоров в Бресте немецкого командования с представителями советской России. Война, снабдившая Ц. жизненными впечатлениями на всю оставшуюся жизнь, непосредственно отразилась в его стихах того времени, экспрессионистских, эпатирующих, направленных против «жирных читателей», равнодушных к тому, что столько человеческих жизней превращается в прах на полях сражений (стихотворение «Военный корреспондент», опубликовано как сопровождение к литографии Магнуса Целлера, 1920). Война привела Ц. к крутому повороту в жизненной и писательской судь-

бе, общему для многих экспрессионистов, но выраженному в его творчестве резче, чем у кого-либо из них: от мира камерных конфликтов и утонченных чувств он перешел в своих книгах к проблемам войны и революции. Его новый (автобиографический) герой, солдат и будущий писатель Вернер Бертин, остро чувствует беззащитность простого человека перед мощью враждебной ему государственной машины и неизбежность взаимного кровопролития: его «хватает за горло проклятый вопрос о насилии».

В последующие годы Ц. много пишет в самых разных жанрах, активно участвует в общественной жизни на стороне демократических сил как безусловный и непримиримый антифашист и борец за мир; в 1933 вынужден бежать из гитлеровской Германии и до 1948 живет в Хайфе (Израиль), не прекращая ни писательской, ни общественной деятельности; вернувшись в Германию (ГДР), занимает видное место в ее общественной и культурной жизни.

Ц. получил мировую известность благодаря, прежде всего, созданному им образу русского военнопленного Гриши (Григория Папроткина, впервые в пьесе «Действо об унтере Грише», «Das Spiel vom Sergeanten Grischa», 1921), казненного только потому, что власти Вильгельмовской империи боялись распространения идей русской революции на Германию. Этот сюжет разросся в многотомный цикл социально-аналитических романов под общим названием «Великая война белых людей», над которым Ц. начинает работать после громкого успеха романа «Спор об унтере Грише» (1929). Этот замысел занимал внимание Ц. до последних дней жизни, постоянно видоизменяясь, и породил эпическое, со множеством действующих лиц (хотя и внутренне противоречивое) повествование о I мировой войне, от предшествующих ей «мирных» лет до крушения Вильгельмовской империи (лучший, по общему мнению, роман цикла «Воспитание под Верденом», «Erziehung vor Verdun», 1935, своим названием дал жизнь широко распространенной формуле судьбы целого поколения европейской интеллигенции). По последним авторским планам цикл должен был логически завершаться романом о Ноябрьской революции 1918 в Германии, который, однако, не был окончен; причину тому надо видеть не столько в убывающих силах «Нестора немецкой демократической литературы», сколько в сложностях ответа на вопрос о сущности революции, который Ц. формулировал следующим образом: «Можно ли гнать людей в будущее кнутом?» («worwaerts zu peitschen?»).

В этих больших социально-аналитических романах, написанных своеобразным, легко узнаваемым «цвейговским» языком с обилием диалогов, практически уже нет следов экспрессионистской поэтики; «Ни импресс[ионист], ни экспресс[ионист], а реалист», – говорит теперь о себе Ц. («weder express, noch impress, aber Realist»). Писатель, однако, по-своему сохранил верность одному из основных принципов экспрессионистской поэтики: воспроизводить внутреннее состояние героя через его внешние проявления, «жесты». Ц. никогда не отзывался пренебрежительно об экспрессионизме. Как и Г.Манн, он не принял участия в резкой дискуссии об экспрессионизме, которая шла в 1930-е в журналах антифашистской эмиграции, а во время антиэкспрессионистской кампании, развернутой в ГДР в 1960-х, выступил в защиту этого течения, доказывая благородный пафос его творцов и плодотворное воздействие на последующее развитие немецкого искусства.

Соч.: Der Kaffee. Die Quittung. Der Feind. Erzählungen. 1914; Die Bestie. Erzählungen. 1914; Gerufene Schatten. Novelle. 1926; Das Spiel um olen Sergeanten Grische. Drama. 1921; Die Umkeh des Abtrünnigen. Drama. 1925.

Лит.: Arnold Zweig. Text+Kritik. München, 1989; Baum Hans-Werner. Arnold Zweig. Leben und Werk. Berlin, 1967; Arnold Zweig. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern / Hg. Georg Wenzel. Berlin; Weimar, 1978; Арнольд Цвейг: Библиогр. указ. М., 1961; Топер П.М. Арнольд Цвейг. М., 1960.

П.Топер

ЦЕСА́РЕЦ, АВГУСТ (Cesarec, Avgust, 04.12.1893, Загреб, Хорватия, Австро-Венгрия – 17.07.1941, Загреб, Югославия) – хорватский прозаик, поэт, драматург, критик.

Родился в семье рабочего. Рассказы начал писать еще будучи гимназистом, сотрудничал в молодежных журналах «Побратим» (1908–1910) и «Вал» (1911), в социал-демократическом издании «Свободное слово» (1910). Рано проявил себя писателем ярко выраженной социальной направленности. Участвовал в движении радикальной националистической молодежи под руководством В.Черины. В 1912 участвовал во всеобщей забастовке гимназистов и студентов против режима бана Цувая и по этому поводу написал брошюру «Студенческое движение. От возрождения школы – к возрождению народа!» После покушения Л.Юкича на бана Цувая (08.07.1912) вместе с группой молодежи был арестован и осужден на четыре года строгого режима, но по состоянию здоровья (туберкулез) условно освобожден через девятнадцать месяцев. В конце 1915 мобилизован в австро-венгерскую армию и отправлен в оккупированную Сербию (Крушевац), где оставался до конца войны, работая в армейской канцелярии. В 1918 возвратился в Загреб и как «сомнительный элемент» снова был арестован. В дальнейшем много раз оказывался в тюрьмах за революционную и публицистическую деятельность.

После I мировой войны Ц. становится членом обновленной Социал-демократической партии, в апреле 1919 присутствует на учредительном Конгрессе социалистической рабочей партии Югославии (коммунистов) и становится ее членом. В январе 1919 вместе с М.Крлежей* издает в Загребе журнал «Пламен» («Пламя», закрыт в августе того же года), который, по словам самого Ц., был «первым осознанным выступлением левого фронта югославской культуры и искусства». В своих стихах, рассказах и критических статьях приветствует Октябрьскую революцию в России. После запрещения КПЮ (1920) по заданию партии учреждает нелегальную газету «Коммунист» (всего вышло четыре номера, почти полностью состоящие из статей самого Ц.). Жил за границей или на нелегальном положении, часто переезжал с места на место, продолжал писать политические памфлеты и статьи и недовольный тем, что партия заняла оборонительную позицию, стал членом террористической организации (в дальнейшем отказался от идеи индивидуального террора, признав его знаком малодушия и неверия в силы рабочего класса). В октябре 1922 первый раз нелегально посетил Советскую Россию, присутствовал на IV Конгрессе Коминтерна, в московском журнале «ЛЕФ» напечатал статью «ЛЕФ в Югославии» (1923, № 2). В 1923 сотрудничает в журнале М.Крлежи «Книжевна република» («Литературная республика», 1923–1927), в 1928–1929 издает коммунистическую газету «Заштита човека» («Защита человека»)

После январского переворота 1929 терпит лишения, нужду, работает преимущественно как литератор, издает свои романы, стихи. В 1932–1933 редактирует перевод на сербскохорватский язык «Капитала» К.Маркса. В 1933–1934 становится членом агитпропа Компартии в Загребе, в 1934 сотрудничает в белградском социал-демократическом журнале «Данас» («Сегодня»). Как единый делегат левого фронта литературы Югославии должен был в начале 1934 отправиться в Москву на Первый Съезд советских писателей, но на границе был схвачен и два месяца провел в тюрьме. В конце 1934 нелегально прибыл в Москву, где оставался до 1937. Много путешествует, пишет очерки о жизни в СССР, участвует в VII Конгрессе Коминтерна, работает в Иностранной секции Союза советских писателей, переводит на русский язык свои произведения. Из СССР уехал в Париж, затем в Испанию, где несколько месяцев провел среди бойцов Интернациональной бригады. В 1938 возвратился в Хорватию и снова попал в тюрьму. В 1939–1941 много писал, сотрудничал в нелегальном журнале «Израз» («Образ», 1939–1940), после фашистской оккупации и провозглашения «Независимого государства Хорватии» перешел на нелегальное положение, вместе с другими сотрудниками «Израза» был арестован, отправлен в концентрационный лагерь для коммунистов, а затем, после неудачной попытки к бегству, расстрелян.

Творческое наследие Ц. обширно и неоднородно. В его первый поэтический сбор-

ник «Стихотворения» («Pesme», 1919) вошли произведения 1912–1918, отмеченные сильным влиянием экспрессионистской поэтики. Пафосные, ритмически и стилистически неупорядоченные, экстатически напряженные, перенасыщенные библейской и космической символикой, стихи отражали бунтарские настроения и содержали призывы к осуществлению светлых идеалов. Как показывают статьи в журнале «Пламен», в этот период Ц. считал, что экспрессионизм наилучшим образом может передать настроение кризисной эпохи, ее трагизм, подъем народных масс, ненависть к войне, ощущение надвигающейся революции, что это путь к созданию новой литературы. В статье «Две ориентации» («Dvije orijentacije», № 2) Ц. писал, что искусство будущего – это «искусство интегральной формы, освобожденное от материальной скорлупы, искусство душевной сущности». Те же черты свойственны и его ранним рассказам (сборники «Судите меня», «Sudite me», 1925, и «В поисках нового пути», «Za novim putem», 1926): они усложнены, метафоричны, исполнены абстрактной символики, в них действуют аллегории Свободы, Правды, Совести, несущегося в неизвестное Поезда и т.д. В них отразилось стремление автора поставить и решить общечеловеческие проблемы: революции и войны, влияния войны на психологию современников и др. Они содержат острую критику общественных порядков югославянского государства, исполнены революционных лозунгов. Многие черты его ранней прозы позднее органично влились в арсенал так называемой «социальной литературы», с которой Ц. солидаризировался по долгу партийной принадлежности. В то же время он довольно рано отрекся от экспрессионизма (статья «Декаданс и революция», 1920), называя его, наряду с другими современными течениями, застарелой болезнью европейской культуры, парализующей творческую энергию.

Постепенно художественная система Ц. эволюционирует. В традиции хорватского критического реализма заняли достойное место его романы: «Цесарево королевство» («Cesareva kraljevina», 1925) – социально-психологический роман о революционной студенческой среде предвоенной Хорватии; «Золотой мальчик и его жертвы» («Zlatni mladić i njegove žrtve», 1928) – семейная хроника, посвященная проблемам зарождения фашистской идеологии в послевоенном хорватском обществе; «Беглецы» («Bjegunci», 1933) – автобиографический публицистический роман, отражающий споры и дискуссии в среде пражских политических эмигрантов. В 1931 выходит сборник рассказов «Тонкина единственная любовь» («Tonkina jedina ljubav»); в 1939 – «Новеллы» («Noveli»). Жесткие рамки «социальной литературы» не стесняли Ц., который в творчестве всегда опирался на собственные впечатления от действительности. После 1929, в условиях ужесточения цензуры, Ц. разрабатывает жанр легенды и аллегорического рассказа. В 1938 он выпустил часть своих легенд отдельной книгой («Исход Израиля и другие легенды», «Izraelov izlazak i druge legendi»).

Публицистика Ц. рождалась в тесном сотрудничестве с М.Крлежей: «их взгляды были настолько идентичны, что иногда их статьи можно различить только по стилю изложения и несколько более выраженной склонности Ц. к политическим вопросам» (Р.Вучкович). За время I мировой войны оба прошли сходную эволюцию: от югославянского националистического витализма (лидером которого в предвоенный период был В.Черина) к утопическому социалистическому интернационализму. При этом Ц. основополагающей традицией для своей концепции считал богомильство, а Крлежа, соглашаясь с ним по существу, в число своих предтеч включал также Ю.Крижанича и С.С.Краньчевича. В современных условиях свою идейно-эстетическую платформу они связывали с деятельностью II и III Интернационала. С этих позиций они писали об ответственности власти перед народом, выступали в журнале «Пламен» в защиту Октябрьской революции в России, революционного движения в Венгрии и Германии, критиковали порядки нового югославского государства, предрекали скорый революционный подъем. После первого посещения

России в 1922–1923 Ц. пишет очерки, которые стали первым в Югославии доброжелательным отзывом о событиях в России и советской культуре. Второе путешествие еще более утвердило Ц. в его взглядах на Россию как на страну осуществленной мечты, основу новой цивилизации, где успешно решаются социальные, национальные, культурные проблемы. Новые серии его очерков вошли в книги «Путешествия по Советской России» («Putovanja po Sovjetskom Savezu»), «На Украине» («Na Ukraini»), «Жизнь советских малых народов» («Kod sovjetskih malih naroda»), «Сегодняшняя Россия» («Današnja Rusija»), которые были напечатаны в 1940. После посещения Испании он пишет книгу «Испанские встречи» («Španjolske susreti»), посвященную соотечественникам, сражающимся на испанской земле (в 1938 книга вышла в Канаде, а в Хорватии – только в 1961). В последние годы жизни Ц. пишет серию статей о хорватском деятеле XIX в. Е.Кватернике, а затем и пьесу о нем «Сын отечества» («Sin domovine»). Она была поставлена Б.Гавеллой в Хорватском народном театре и получила премию как лучшая пьеса 1940. По словам М.Селимовича, жизнь Ц., в которой «он запрещал себе отдых, удовольствия, мысли о болезни, слабости, любви, и трагическая смерть в темной ночи Загреба... похожи на сказку о чистом и благородном герое, жертвующем собой ради свободы своего народа».

Лит.: Zaninović V. Avgust Cesarec. Zagreb, 1964; Selimović M. Eseji i ogledi. Sarajevo, 1966; Vučković R. Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma. Sarajevo, 1979; Ильина Г.Я. К вопросу о художественном методе А.Цесарца // Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970.

М.Карасева

ЦЕСЬЛЕВСКИЙ, ТАДЕУШ (Cieślewski, Tadeusz, 17.04.1895, Варшава – 08.1944, точная дата неизвестна, Варшава) – польский художник, теоретик и историк искусства, прозаик, драматург, автор философских дневников. Сын художника-акварелиста Тадеуша Цесьлевского-старшего. В 1913–1916 изучал архитектуру в львовском и варшавском политехнических институтах, в 1923–1925 – скульптуру и графику в варшавской Школе изобразительных искусств. В 1918–1922 служил в польской армии, участвовал в польско-советской войне. В 1925–1926 жил в Париже, где в 1926 состоялась его первая персональная выставка, в 1926–1928 – в Италии. Вторично посетил Париж в 1933. Выступал с докладами и лекциями по эстетике и изобразительному искусству. Основал товарищество графиков «Рыт» («Ryt», «Гравюра», 1925–1939) и ассоциацию графиков «Чернь и бель» («Czerń i biel», «Чернота и белизна», 1935–1939). Эстетическая позиция Ц. близка экспрессионизму разрывом с эмпирикой, верой в то, что искусство есть субъективное откровение о трансцендентном. Фантаст и мечтатель, Ц. воспринимал реальность как «таинственный палимпсест», в который художник пытается заглянуть с другой стороны, чтобы, «выкричавшись», прийти к мистическому успокоению и духовному самоусовершенствованию. Изобразительным и литературным произведениям Ц. свойствен своего рода графизм: мимолетные образы словно возникают из тьмы, сверхъестественное на миг становится доступным, проглядывая сквозь будни.

Основное в наследии Ц.-художника – станковая графика, в том числе множество экслибрисов, а также гравированные книжные иллюстрации, заставки, буквицы. Преобладают антифаксимильные гравюры на дереве – белый штрих в «море черноты», резкий свет, бьющий то с разных сторон, то из самих предметов. Виртуозная фактурная техника Ц. основана на эффектах многорядного повтора и мерцающего следа. Очертания лаконичных изображений деформированы, композицией подчеркнуто парадоксальное тождество динамики и неподвижности. Среди гравюр Ц. – портреты, пейзажи, архитектурные фантазии и визионерские «психические автопортреты». В числе последних – литографии («Гость», «Откровение», «Бесконечность»), металлогравюры («Карусель 1», «Karuzela 1», «Кошмар», «Koszmar», «Бытие-Небытие», «Byt-Niebyt», «Тоска Земли по свету», «Tęsknota Ziemi za światłem», «Замкнутый мир», «Świat zamknięty», «Ра-

зум», «Rozum»), линогравюры («Мистерия», «Misterium», «Книга города», «Księga miasta», «Кулисы закоулков», «Kulisy zaułków»), ксилографии («Кто я?», «Kim jestem?», «Lux in tenebris», «Кто-то меня читает?», «Ktoś mnie czyta?», «Молчание пространства», «Milczenie przestrzeni», «Одиночество», «Samotność», «Книги-двойники», «Księgi-sobowtóry», «Homo sapiens», «Vita humana», «Галлюцинация в старом городе», «Halucynacja na starym mieście», «Ностальгия», «Nostalgia», «Профиль», «Profil», «Карусель 2», «Karuzela 2», «Слепец», «Ślepiec»). Это эмоциональные размышления об истоках человеческого «я», насыщенные гротескными соположениями фрагментов реальности и повторяющихся мотивов-символов: в пустых комнатах, на фоне кулис неведомого театра, витают странные маски, наружу смотрят окна-глазницы, лестницы круто уходят в небо, в закоулках города, выходящего из древней книги, блуждают призрачные лодки и среди искалеченных временем стен и слабо мерцающих фонарей, под вьюгой звезд и комет тщетно взыскует истины одинокий человек, тонущий во тьме небытия. В сумрачных видениях Ц. запечатлена тоска невозможности познания, хаотичное блуждание души, лишь мнящей, будто она восходит к гармонии, всевластие силы карающего Космоса.

Хорошо зная современные ему течения в искусстве, Ц. ориентировался на мировоззренческие и эстетические принципы, родственные экспрессионизму, хотя и не причислял себя к его сторонникам. Своими учителями в графике считал Д.Энсора и В.Фаворского, высоко ценил искусство В.Скочиляса и С.Шукальского.

В сентябре 1939 добровольцем ушел на фронт. В годы нацистской оккупации работал кельнером, вел домашние курсы истории графики, продолжал интенсивно творить как художник и литератор. Погиб в первые дни Варшавского восстания. Большинство рукописей и изобразительных работ Ц. не сохранилось.

Соч.: Baśń o cudownej książeczce. Warszawa, 1934; Władysław Skoczylas. Warszawa, 1934; Drzeworyt w książce, tece i na ścianie. Warszawa, 1936; Ocalona. Warszawa, 1939; Grafiki małej formy. Kraków, 1962.

Лит.: Leszner T. Tadeusz Cieślewski-syn. Poznań, 1946; Tadeusz Cieślewski. Praha, 1948; Banach A. Warszawa Cieślewskiego-syna. Kraków, 1962; Grońska M. Tadeusz Cieślewski-syn. Kraków, 1962.

А.Базилевский

ЦЕХ, ПАУЛЬ (Zech, Paul, 19.02.1881, Бризен под Торном, Западная Пруссия – 07.09.1946, Буэнос-Айрес; Аргентина) – немецкий поэт, прозаик, драматург, переводчик. Родом из вестфальской крестьянской семьи. Учился в университетах Бонна, Гейдельберга и Цюриха, после чего, движимый «социальным идеализмом» (Пинтус*), два года проработал рабочим в горнодобывающей и металлургической промышленности Рурской области, Франции и Бельгии. Переехав в 1910 в Берлин, был коммунальным служащим, позднее библиотекарем, рекламным агентом, редактором. Благодаря дружбе с Э.Ласкер-Шюлер*, входит в круг авторов журнала «Штурм»*, знакомится со многими известными писателями-экспрессионистами. В 1913–1920 – соиздатель экспрессионистского журнала «Дас нойе патос».

Одна из главных тем его экспрессионистского периода (отзвуки которого сохраняются и в более поздних сочинениях) – конфликт между современной цивилизацией, воплощенной в бездушном облике большого технизированного города, и человеком, мистической религиозности, который стремится к слиянию с природой, к солидарности и братству. Уже в раннем сборнике «Лесные пастели» («Waldpastelle», 1910), состоящем из шести стихотворений (в расширенном виде – под названием «Лес», «Der Wald», 1920) Молоху цивилизации противопоставлены воспоминания о детстве, проведенном в деревне, о красоте земли, леса, сада. Образы промышленных гигантов рождают тревожную интонацию и заостренную метафоричность; вопрос о подавляющей силе техники, воспринимаемой как страшный порок современной жизни, неразрывно связан с проблемой человека, превращенного в винтик индустриального механизма. Его поэтические прозведения: «Же-

лезный мост» («Die eiserne Brücke», 1912), «Черны воды Рура» («Schwarz sind die Wässer der Ruhr», 1913), как и прозаические («Черный Баал», «Der schwarze Baal», 1917) уже своими названиями подчеркивают трагическое мировосприятие автора. В полных горького пафоса строках – хаос фабричных улиц, жар расплавленного металла, грохот машин, невыносимая монотонность конвейера, черные лица шахтеров, их тяжкий труд, гибель в забоях.

В стихах Ц., особенно ранних, еще написанных в импрессионистской манере, отчетливо слышны отзвуки С.Георге, Рильке, Гофмансталя; его излюбленные поэтические формы в этот период – сонет, баллада. Однако, оставаясь близким традиционной метрике, формам и жанрам, он мировоззренчески уже тогда принадлежал экспрессионистскому движению.

Имя Ц. связано в истории немецкой литературы с темой «человека труда». Аутентичность изображаемого мира особенно ощутима в его поэзии, где, по выражению Э.Ласкер-Шюлер, на каждом слове лежит «копоть заводских труб и несмываемая ржавчина». В некоторых сборниках Ц. (например, «Черный район», «Das schwarze Revier», 1912, переработанный вариант 1922) звучит обличительная социальная нота. Его религиозно-мистическое стремление к всемирному братству, противопоставленному «ледяному холоду» большого города с его «темными стенами», хаотическими уличными пейзажами, словно опутанными трубами и проволокой, неотделимо от утопического желания разорвать эти путы, увидеть обновленное человечество, в едином порыве поднимающееся с колен.

Ряд произведений Ц., созданных в период с 1914 по 1920, носит антивоенный характер; главным объектом внимания и здесь становится измученный, задавленный, уничтожаемый человек. Его антивоенные «Страсти» («Passionen»), «Под Кресси на Марне» («Vor Cressy an der Marne», 1916), «Герои и святые» («Helden und Heilige», 1917), «Могила мира» («Das Grab der Welt», 1919), «Голгофа» («Golgotha», 1920), – примыкают к балладной традиции, многие написаны в духе народной песни. Мотивы, связанные с войной, – лишения и трагическая гибель, мечта о возрождении и обновлении мира, о растворении человека в Боге – звучат и в наиболее значительном поэтическом сборнике Ц. «Звездный терцет» («Das Terzett der Sterne», 1920), состоящем из трех разделов, в каждом из которых по двенадцать сонетов.

В 1933, арестованный нацистами, Ц. попал в тюрьму Шпандау, книги его сжигаются на кострах. В 1934 ему удается эмигрировать через Прагу и Париж в Южную Америку, где с 1937 он живет случайными заработками, бедствуя, но не оставляя литературной деятельности. В годы эмиграции он завершает большой антифашистский «документальный роман», начатый еще в нацистском Берлине, «Германия, смерть – твой танцор» (опубликован посмертно, 1980; название представляет собой перифраз строки из собственной баллады, написанной Ц. в 1918 году: «Берлин, остановись, опомнись, смерть – твой танцор», «Berlin, halt ein, besinne dich, dein Tänzer ist der Tod»). Ц. становится одним из основателей журнала «Дойче блеттер» («Deutsche Blätter», «Немецкие страницы» (Чили)), участвует в др. изданиях немецкой эмиграции в Латинской Америке, печатается в журнале «Интернационале литератур» (Москва). В то же время многочисленные сочинения Ц. этого периода, гораздо более сдержанные по тональности, посвящены преимущественно экзотике нового для него мира – Латинской Америки. Ц. оставил обширное наследие, однако известность и признание (премия Клейста, 1918) принесли ему почти исключительно произведения экспрессионистского периода.

Соч.: Sonette aus dem Exil. 1913; Helden und Heilige. 1917; Golgotha. 1920; Die Geschichte einer armen Johanna. 1925; Die Baalsopfer. 1929; Deutschland, dein Tänzer ist der Tod: Ein Tatsachen-Roman. Rudolstadt, 1980; Vom schwarzen Revier zur Neuen Welt. 1983.

И.Млечина

ЦИВИЛИЗАЦИЯ и ее проблемы находят своеобразное и противоречивое отражение в творчестве экспрессионистов. Общий контекст кризисной эпохи, которая

взрастила экспрессионизм, вызывал ощущение глубокой болезненной ломки. Коренные перемены, связанные с широким внедрением техники и изменениями в образе жизни, сказывались и на мироощущении, и на эстетических представлениях молодого поколения экспрессионистов. С одной стороны, экспрессионисты не могли не отдавать дань антирационалистическим настроениям, складывавшимся в обществе, для значительной части которого технический прогресс, вынужденный отрыв множества людей от «родного клочка земли» и переселение в большие города воспринимались как угроза привычному укладу жизни. Эти настроения усиливались I мировой войной и ее трагическими последствиями, порождавшими настроение «гибели человечества» (по ассоциации с «Гибелью богов»), нашедшее отражение в названии изданной К.Пинтусом* одной из самых представительных антологий экспрессионизма («Menschheitsdämmerung» «Сумерки человечества»*, 1919). Но в это же название был заложен и противоположный смысл – «Рассвет человечества», что весьма характерно для амбивалентного сознания экспрессионизма.

Трагическое мировосприятие находило обоснование в сочинениях Ницше и в «философии распада», в том числе в книге О.Шпенглера «Закат Европы» (1918–1922). В то же время части экспрессионистов была близка ориентированная на научно-технический прогресс революционная, в том числе марксистская, философия («Дух утопии» Э.Блоха, 1918–1923) с ее утопической эсхатологией, а также философская антропология, которая исследовала человеческое сознание, включая и символические формы, определенные мифом и языком («Философия символических форм» Э.Кассирера, 1923–1929; «Место человека в Космосе» М.Шелера, 1928). Утопическое представление, согласно которому мораль подчиняется законам рационализации, оказывалось несостоятельным, что усиливало «ощущение опасности» (К.Ясперс).

У экспрессионистов это жизнеощущение выражено с особой болью и художественным пафосом. Видение грядущих катастроф порождало апокалиптические мотивы в их творчестве. Однако и здесь преобладала амбивалентность: ощущение «порыва»* соединялось с мотивом прощания, страх перед прогрессом – с верой в его безграничные возможности, жажда революционных перемен – с тревожным ощущением их роковых последствий. «Распад реальности» (Г.Бенн*) ощущался как результат прогрессирующей механизации внешней жизни, лишение ее «подлинности». Культурпессимизм, мифологизация истории и неприятие бурного развития науки и техники были явлениями одного порядка: выражением страха перед радикальной модернизацией, стремлением бежать от требований стремительно надвигающейся индустриальной эпохи.

Вместе с тем, отторжение индустриальной цивилизации органически, несмотря на все противоречия, соединяется с позитивным отношением к тем новым перспективам, которые открывала для человека техника, прежде всего в сфере передвижения, скоростей, преодоления пространства. Это не могло не импонировать молодому поколению, в том числе экспрессионистам, особенно тем, кто какое-то время находился под влиянием футуристических идей. Журнал «Штурм»*, опубликовавший первый «Манифест футуризма» Маринетти, воспевает соединение экзотики с современными реалиями. Электричество, гигантские пароходы, локомотивы, трамваи, любовь к опасности (ницшевское «Живи опасно!»), восхищение скоростными темпами, любование борьбой и силой – все это одновременно вызывает восторг и отторжение. Ликование по поводу бурного совершенствования средств передвижения связывалось с надеждами на обновление и совершенствование самого человека. В «Нищем» Зорге* летчик предстает как новый, неведомый дотоле тип человека. В журналах «Штурм» и «Акцион»* автомобиль восславляется как гарант новой свободы. Не случайно один из характерных мотивов экспрессионистской поэзии – поездка в автомобиле и, особенно, по железной дороге. Как символ «нового начала» выступает вокзал, отправная точка пути, ведущего в манящие дали («Вокзалы» Штад-

лера*, его «Ночной переезд через Рейн в Кёльне»). Стихотворение А.Вольфенштейна* «Поездка» изображает путешествие по железной дороге как коллективное переживание. Мотив движения соответствует динамичному характеру новой эпохи и самой эстетике экспрессионизма в его противоречивости (см. также Город*, Утопизм*, Футуризм и экспрессионизм*).

Лит.: Eukmann Ch. Denk- und Stilformen des Expressionismus. München, 1974; Die Unwirklichkeit der Städte: Grosstadtdarstellung zwischen Moderne und Postmoderne / Hg. K.Scherpe. Reinbek bei Hamburg, 1988; Loquai F. Geschwindlichkeitsfantasien im Futurismus und Expressionismus // Die Modernität des Expressionismus / Hg. Th. Anz. M.Stark. Stuttgart; Weimar, 1994.

И.Млечина

ЦО́ЛЛИНГЕР, АЛЬБИН (Zollinger, Albin, 24.01.1895, Цюрих, – 07.11.1941, Цюрих) – швейцарский поэт, прозаик и публицист. Родился в семье механика, в 1903–1907 жил вместе с семьей в Аргентине. Закончил учительский институт в Кюснахте, с 1923 – учитель в школах Цюриха (города и кантона). В 1936–1937 – редактор бернского журнала «Цайт» («Zeit», «Время»). По характеру дарования Ц. – прирожденный лирик. С экспрессионистами его творчество связывает повышенная интенсивность душевного переживания. Проникновенно-возвышенная патетика и космическая масштабность в его лирике соседствуют с вниманием к конкретной социальной реальности и ностальгией по патриархальному прошлому Швейцарии. Жаждой широты и душевной окрыленности пронизана и его проза 1920-х – начала 1930-х. Созданный в русле экспрессионистского мироощущения роман «Получеловек» («Der halbe Mensch», 1929) мозаичен, даже хаотичен по своей структуре. История противостоящего мещанской среде молодого учителя, подхлестывающего интенсивность своих переживаний экстатическими выходками, дается в разорванных, фрагментарных картинах, моментальных зарисовках и воспоминаниях, напоминающих фотомонтаж. Ц. не придерживается хронологической последовательности в изложении событий, меняет повествовательный ракурс, заменяет плавность эпического рассказа лихорадочной сменой лирических зарисовок.

Ц. дольше других немецкоязычных писателей Швейцарии сохранил характерную для начала 1920-х поэтическую приподнятость и взволнованность. Повышенная экспрессивность, склонность к страстному, даже несдержанному самовыражению – сквозные приметы его стиля. Нагнетание эмоционального напряжения ради преодоления приземленности бюргерского существования ощущается и в романе «Великое беспокойство» («Die grosse Unruhe», 1939). Эпическую форму и здесь теснит лирико-исповедальная стихия. Ц. понимал, что тема «великого беспокойства» не могла быть воссоздана в форме хорошо сконструированного, правильного романа. Описание скитаний швейцарского архитектора в поисках свободного самовыражения требовало «подвижного языкового оформления», и «запоздалый экспрессионист» Ц. погрузился, по собственному признанию, в «четвертое измерение поэтической стихии». Структура романа напоминает полифонический монтаж, калейдоскопическая пестрота картин словно запечатлена способом моментальной съемки, мозаика многочисленных фрагментов стянута в единое целое силовым полем «великого беспокойства», охватившего Европу в канун II мировой войны. С конца 1930-х Ц. ограничивался проблематикой областнической литературы, его проза стала спокойнее и деловитее, и только патетическая, тяготевшая к гимническим жанрам поэзия противопоставляла космические масштабы поэтического мира узости мира окружающего (сборники «Звездная рань», «Sternfrühe», 1936; «Тишина осени», «Stille des Herbstes», 1938).

Соч.: Die Gärten des Königs. Zürich, 1921; Die verlorene Krone. Zürich, 1922; Gedichte. Zürich, 1933; Pfannenstiel. Die Geschichte eines Bildhauers. Zürich, 1940; Gesammelte Werke in 4 Bänden. Zürich, 1961, 1962; Werke. 6 Bände. Zürich und München, 1981–1984; Briefe. Zürich, 1987; Из современной швейцарской поэзии. М., 1981.

Лит.: Häfliger P. Der Dichter Albin Zollinger. Freiburg (Schweiz), 1954; Bänziger H. Heimat und Fremde. Ein Kapitel «Tragische Literaturgeschichte» in der Schweiz: J.Schafner, R.Wallser, A.Zollinger. Bern, 1958; Günther W. Albin Zollinger // Dichter der neueren Schweiz. Bd. 1. Bern; München, 1963; Albrecht B. Die Lyrik Albin Zollingers. Zürich, 1964.

В.Седельник

ЦРНЯНСКИЙ, МИЛОШ (Црњански, Милош, 26.10.1893, Чонград, Воеводина, – 30.11.1977, Белград) – сербский прозаик, поэт, эссеист. Родился в области, которая до I мировой войны входила в состав Австро-Венгрии, в семье сербского переселенца. В 1921 кончил францисканскую гимназию в Тимишоаре (Венгрия). В 1912–1913 учился в Академии экспорта в г. Риека, в 1913 изучал историю искусств и философию в Венском университете. Первое стихотворение напечатал в 1908. Во время I мировой войны служил в австрийских войсках. Печатался в журналах югославянской ориентации: «Босанска вила» («Боснийская фея», Сараево, 1917), «Савременик» («Современник», Загреб, 1917–1918). После войны переселился в Сербию. Окончил философский факультет Белградского университета (1921). Участвовал в издании загребского журнала «Книжевни юг» («Литературный юг», 1919, как его соучредитель), журналов: «Дан»* («День», Нови-Сад, 1919–1920), «Путеви»* («Пути», Белград, 1924) и др. В 1923 получил место учителя белградской гимназии.

На рубеже 1910–1920-х литературная деятельность Ц. развивалась в русле экспрессионизма. Большое влияние, по его собственным словам (эссе «Послевоенная литература», «Послератна књижевност», 1929), на него оказала хорватская литература с ее повышенной восприимчивостью к западноевропейскому литературному опыту, критичностью к прошлому, вниманием к социальной и национальной проблематике. Среди хорватских писателей он особенно выделял М.Крлежу*, которого называл «великой личностью», а также Т.Уевича, А.Б.Шимича*, Й.Кулунджича, Г.Крклеца. Произведения, напечатанные в журнале «Литературный юг» (стихотворение «Памяти Принципа», несколько рассказов), имели выраженный социально-политический характер. В полемических статьях 1919–1921 Ц. относил себя к числу «левых».

Однако основные литературные произведения Ц. не вписывались в декларируемую им концепцию. В поэтическом сборнике «Лирика Итаки» («Лирика Итаке», 1920) яростное осуждение войны, отрицание патриотических мифов, сатирическое переосмысление традиционных жизненных понятий соединялись с мотивами экстатической устремленности в космические дали, с элегическими экскурсами в сербскую историю. Здесь уже появился мотив скитаний, ставший одним из важнейших в последующем творчестве Ц., – как метафора неприкаянности человека, осужденного на блуждания в земном «аду», на изначальное проклятие исторической и личной судьбы. Философия, основанная на дуализме видимого и сущностного, бунт против грубой и страшной реальности, интуитивный поиск универсального жизненного содержания позволяют соотнести лирику Ц. с экспрессионистским искусством.

В сходном ключе написан экспрессионистский манифест «Объяснение Суматры» («Објашњење Суматре», 1920, как комментарий к появившемуся чуть ранее стихотворению «Суматра»). Здесь Ц. провозглашал наступление нового времени («явилось новое вдохновение, новые мысли, новые законы, новая мораль»), которое требует и нового искусства (отрицание «царства академизма», классических канонов красоты, традиции и т.д.). Выступая поборником свободного стиха, он объявлял его «чистой формой экстаза, точной картиной мысли и духовных переживаний». «Суматраизм» (или, по его же собственным словам, «эфиризм») – это «спиритуальная экспрессия мыслей и предчувствий», уход в воображаемые заоблачные дали, в экзотические страны как возможный эмоциональный выплеск виталистической энергии и выражение отвращения к окружающей действительности. Экстатический экспрессионизм Ц. вступал в противоречие с декларируемыми им идеями политического активизма и социализма, хотя для него самого, по-видимому, тут не было

противоречия: обыденная действительность заслуживала радикального переустройства.

В психологическом «малом» романе «Дневник о Чарноевиче» («Дневник о Чарнојевићу», 1921) описание войны дается через субъективное восприятие молодого солдата, испытывающего к ней глубокое отвращение. Несмотря на ужас военных будней, герой не считает войну чем-то в корне отличным от мира. Мир – это равновесие «троглодитской» жизни, война – временное нарушение равновесия, но по существу эти два состояния одинаково бессмысленны и трагичны. Герой чувствует себя актером театра сумасшедших, где все по странному соглашению стремятся отказаться от естественных, разумных правил жизни и заменить их безжизненным, примитивным обрядом. Ему остается только «суматраизм».

Как и герой романа, сам Ц. ищет выход в искусстве, в его активистском, утопическом пафосе. В экспрессионистском ключе написаны «Рассказы о мужском» («Приче о мушком», 1920), поэма «Стражилово» («Стражилово», 1921). Возвышенная и романтическая любовь Ц. к родине находит выражение в поэме «Сербия» («Serbia», 1923). Но когда реакционная политическая действительность Югославского королевства начинает оказывать непосредственное, все более ощутимое давление на искусство и литературу, его активистский пафос постепенно захлебывается, а пессимизм перерастает в политический конформизм (что заставляет бывших товарищей по перу назвать его «предателем»). Как многие сербские интеллигенты в межвоенный период, он присоединяется к неопределенной виталистически-мистической национальной философии, однако в своем творчестве сосредоточивается на реалистическом осмыслении исторической судьбы своего народа.

В межвоенный период Ц. работал журналистом влиятельных правительственных газетах «Политика» и «Време». В 1929 вышла первая книга его исторического романа «Переселения» («Сеобе»). В 1928–1929 и в 1935–1938 он служил атташе посольства Югославии в Берлине, в 1938–1941 – советником по печати в Риме, в 1941 – в Лиссабоне, в 1941–1945 – в Лондоне. После войны жил в Лондоне как эмигрант. В 1962 вышел второй том романа «Переселения». В 1965 Ц. возвратился на родину. В 1971 издал масштабный философский «Роман о Лондоне» («Роман о Лондону»). Другие его крупные произведения – «У гиперборейцев» («Код Хиперборејца» – повествование о Риме, 1966), «Эмбахады» («Ембахаде» – воспоминания из дипломатической жизни, 1967–1969), «Книга о Микельанджело» («Књига о Микељанђело», 1962–1977), эссе о крупных исторических личностях и событиях, путевые записки. В историю сербской литературы Ц. вошел как классик XX в., в чьем творчестве нашли органическое соединение историзм, реалистическая монументальность и субъективная лиричность, парадоксальная философская патетика.

Соч.: Сабрана дела. Т. I–X. Београд, 1966; [Стихотворения] // Антология сербской поэзии*. М., 2008.

Лит.: Književno delo M.Crnjanskog. Beograd, 1972; Džadžić P. Prostori sreće u delu M.Crnjanskog. Beograd, 1976; Бунац В. Каменовани Црњански. Ваљево, 1986.

М.Карасева

Ч

ЧАПЕК, ЙОЗЕФ (Čapek, Josef, 23.03. 1887, Гронов, Австро-Венгрия – 04.1945, точная дата не установлена, концлагерь Берген-Бельзен, Ганновер, Германия) – чешский живописец, график, сценограф, писатель и эссеист. Сын врача, старший брат Карела Чапека*. В 1903 окончил школу ткацкого ремесла; в 1904–1908 учился в пражской Художественно-промышленной школе, тогда же начал печататься в журналах; в 1910–1912 посетил Францию и Испанию. По возвращении в Прагу вместе с К.Чапеком ор-

ганизовал объединение «Скупина витварных умелцу» («Skupina vytvarných umělců», «Группа деятелей изобразительного искусства», 1911) и в 1911–1912 редактировал его печатный орган «Умелецки месичник» («Umělecký měsíčník», «Художественный ежемесячник»). Недолгое время был членом объединения чешских художников «Манес» («Mánes»), став одним из редакторов (1912–1913) его журнала «Вольне смеры» («Volné směry», «Вольные направления»). Участвовал в создании «Альманаха на 1914 год», («Almanach na rok 1914», связанного с направлениями изобразительного искусства, противостоящими натурализму и описательности. В 1918 Ч. возглавил группу художников «Твրдошийни» («Tvrdošíjní», «Упрямые»), работал в газете «Народни листы» («Národní listy», «Национальная газета»), издавал юмористический журнал «Небойса» («Nebojsa», «Не бойся»), с 1921 в течение двух десятилетий был связан с газетой «Лидове новины» («Lidové noviny», «Народная газета»). В 1930–1931 редактировал журнал «Светозор» («Světozor»). Работал театральным художником. Наряду с изобразительным искусством много времени уделял литературному творчеству. Занимал активные антифашистские позиции. После оккупации Чехословакии Германией в 1939 был арестован и почти шесть лет провел в концентрационных лагерях Дахау, Бухенвальд, Заксенхаузен. Умер от тифа в лагере Берген-Бельзен.

Начав с полуиронического интереса к декадансу, приняв программу кубизма и одновременно тяготея к экспрессионизму, Ч., по его словам, разлагает разные художественные веяния на составные элементы, чтобы создать свою систему эстетических принципов. Первые картины Ч. (он начал выставляться в 1912) носили кубистический характер. Усилению живописной выразительности, стремлению к мифологизации и обобщенности в его творчестве способствовали пражская выставка картин Э.Мунка* (1905), контакты с немецкими экспрессионистами. В духе кубизма выдержаны работы 1912–1913 – две одноименные картины «Обнаженная», «Пропойца» («Piják»), «Новостройка» («Novostavba»), «Шарманщик» («Kolovrátkář») и др. В цикле «Têtes d'expression» («Выразительные головы», 1915) на беспредметно-нейтральном темно-сером фоне изображены человеческие головы и лица, стилизованные в виде геометрических фигур. Цикл проникнут общим чувством «печали и возвышенности». Словно из темноты поднимаются кряжистые мужские фигуры в серии картин 1920-х – четко очерченная линия замыкает их в беспредметно-сером пространстве. В самом выборе натуры – пролетариев, нищих, изгоев общества – преломляется осмысленная в экспрессионистском ключе, доведенная до монументального звучания драма нищеты и горя.

В 1930-е возрастает интерес Ч. к примитивному искусству аборигенов Океании, Африки, индейцев Америки. Плодотворность прикосновения к глубинным истокам творчества, к его «варварски-непосредственным формам», а также к таким периферийным художественным явлениям как городской фольклор, детские рисунки и т.д. обосновано в эссе Ч. и его книгах «Самое скромное искусство» («Nejskromnější umění», 1920), «Немного о многом» («Málo o mnohém», 1923), «Искусство примитивных народов» («Umění přírodních národů», 1938). Ч. дорог динамизм современного искусства, хотя он выражает мысль о необходимости его «опрощения» («Как надо смотреть современную живопись», «Jak se dívat na moderní obrazy», 1935). В 1930-е он создает эмоционально-выразительные картины с «атакующими» сюжетами, а также полные изобразительной экспрессии пейзажи и натюрморты. Геометричность кубистического письма сменяется смягченными формами и более богатой колористической гаммой (отзвук увлечения фовизмом). В атмосфере усиления фашистской угрозы рождается политическая сатира и карикатура Ч., его циклы «Современная эпоха» («Moderní Times») и «Сапоги диктатора» («Diktátorské boty», 1937). В циклах живописных полотен «Огонь» («Oheň») и «Тоска» («Touha», оба 1930–1939), варьирующийся образ простой чешской женщины олицетворяет не только горе порабощенной нации, но и страстную жажду освобождения.

Экспрессивная манера изображения была свойственна Ч.-сценографу, оформителю более пятидесяти спектаклей, создателю более шестисот эскизов театральных костюмов (оформлял спектакли в Национальном и Временном театрах Праги, в пражском театре «На Виноградах»), а также иллюстратору многих книг и журнальных изданий. Особая выразительность в сценографии и графике определялась не только его стремлением схватить суть изображаемого, но и искусством лаконизма, умением достичь художественного эффекта минимальными средствами.

Литературное творчество Ч. открывается рассказами, написанными в соавторстве с братом К.Чапеком и составившими сборники «Сияющие глубины» («Zářivé hlubiny», 1916) и «Сад Краконоша» («Krakonošova zahrada», 1918). Вместе с написанной также совместно стихотворной комедией «Игра любви роковая» («Lásky hra osudná», в журнале 1911) эти рассказы, насыщенные очарованием юношеского открытия мира, являют интеллектуально-ироническую реакцию на художественную жизнь начала XX в. (натурализм, психологизм, декадентство); они с юмором повествуют о несовершенстве человеческих отношений. Экспрессивная передача атмосферы страха и ощущения абсурдности жизни, порожденных I мировой войной, характерны для сборников рассказов Ч. «Лелио» («Lélio», 1917) и «Для дельфина» («Pro delfína», 1923). В соавторстве с братом Ч. создает драму-моралите «Из жизни насекомых» («Ze života hmyzu», 1922), где сатирически уподобляет человеческое общество царству насекомых, и философски-ироническую комедию «Адам Творец» («Adam Stvořitel», 1927), которая несет в себе предостережение об опасности ультрарадикальных вторжений в процессы человеческого бытия. Пьеса «Земля многих имен» («Země mnoha jmen», 1923) – грустно-ироническая сатира на современный мир – наполнена сожалением о безуспешности попыток устройства идеального миропорядка. В традициях прозаической баллады выдержана повесть «Тень папоротника» («Stín kapradiny», 1930), в которой в духе народных представлений о справедливости раскрывается проблема вины и наказания. Раздумья о смысле жизни, ее загадках, ценностях и пороках составляют основу лирико-философской книги «Хромой путник» («Kulhavý poutník», 1936). «Во мне много от художника-живописца, вот почему здесь нет сюжета, развивающегося во времени», – характеризовал Ч. свою прозу. В форме своеобразного философского дневника, записей мыслей выдержана книга «Начертано на тучах» («Psáno do mraků», 1936–1939, издана 1947). В ней запечатлена, по признанию автора, вся его «радость и печаль, вера и сомнения» накануне и в начале II мировой войны. «Стихи из концентрационного лагеря» («Básně z koncentračního tábora», изданы посмертно, 1946), созданные Ч. в годы заключения, наперекор всему сохраняют веру в человека, в силу любви и добра.

Соч.: Dílo bratří Čapků, d. 1–51. Praha, 1928–1932; Dílo bratří Čapků. Praha, 1954–1971.

Лит.: Janoušek P. Studie o dramatu. Praha, 1992; Slavík J., Opelík I. Jozef Čapek. Praha, 1993; Expresionismus a české umění. 1905–1927. Praha, 1994; Černý F. Premiéry bratří Čapků. Praha, 1999; Malevič O. Bratři Čapkové. Praha, 1999; Šulcová M. Prodlouženy čas Josefa Čapka. Praha, 2000; Виноградова Е.К. Йозеф Чапек. М., 1981; Малевич О. Йозеф Чапек – прозаик и поэт // Чапек Й. Начертано на тучах. М., 1986.

Р.Филипчикова

ЧАПЕК, КАРЕЛ (Karel, Čapek, 09.01. 1890, Мале Сватонёвице, Австро-Венгрия – 25.12.1938, Прага, Чехословакия) – чешский прозаик, драматург, журналист и эссеист. Родился в семье врача. Младший брат Йозефа Чапека*. Окончил философский факультет Карлова университета в Праге (1915), слушал лекции в Берлинском университете и в Сорбонне (1910–1911). В 1915–1920 служил библиотекарем, был домашним учителем. Сотрудничал с редакциями газет «Народни листы» («Národní listy», «Национальная газета», 1917–1929) и «Лидове новины» («Lidové noviny», «Народная газета», 1921–1938). В 1921–1923 заведовал литературной частью пражского театра «На Виноградах», выступал в качестве режиссера. В 1920–

1930-е совершил ряд поездок по странам Европы (Италия, Англия, Испания, Голландия, Скандинавия). Регулярно печатался с середины 1910-х. Некоторые произведения, в том числе бóльшая часть ранних рассказов, написаны в соавторстве с братом Йозефом («Сияющие глубины», «Zářivé hlubiny», 1916; «Сад Краконоша», «Krakonošova zahrada», 1918).

Огромное влияние на сознание Ч. оказала I мировая война, в значительной мере погасившая оптимизм начинающего писателя. Размышления о природе и механизме роковых конфликтов в человеческих отношениях, о трагизме современного бытия, «страшном обесценивании человеческой жизни» и нарастающей атрофии гуманистического начала составили философский подтекст его сборников рассказов «Распятие» («Boží muka», 1917) и «Мучительные рассказы» («Trapné povídky», 1921). Международную известность Ч. принесли его социально-фантастические произведения 1920-х, раскрывавшие угрозу потрясений, заключенных в противоречиях современного мира. В социальной фантастике писателя отчетливо выражены черты экспрессионизма (хотя сам он не отождествлял себя ни с одним течением), особенно в его драмах, которые носят характер «экспрессионистского гротеска» (П.Яноушек) и отличаются интенсивностью художественного выражения.

Драмы и романы Ч. 1920-х впитали в себя его глубокую встревоженность небывалыми масштабами современных войн, перспективой появления сверхоружия, в том числе атомного, несовпадением темпов научно-технического прогресса и нравственного развития человечества. Таковы «Фабрика Абсолюта» («Továrna na Absolutno», 1924), «Кракатит» («Krakatit», 1924.) Особую роль в художественном сознании писателя играет вопрос о сущности человека. В комедии братьев Чапеков «Из жизни насекомых» («Ze života hmyru», 1922) суд над современным обществом вершится через изображение антропоморфизированных насекомых. В драме «Средство Макропулоса» («Věc Makropulosa», 1922) создан образ женщины, которая обладает «эликсиром жизни» и сохраняет с его помощью на протяжении нескольких столетий свою молодость, но остается лишь красивым подобием человека. Автор как бы изымает из представления о человеческой сути те или иные черты и демонстрирует результат. Тем самым выявляется гуманистическая субстанция человеческого бытия и проступают те грани, которые отделяют человека от не-человека, создается почва для сатирического обличения. Наиболее полное воплощение антитеза «человек–псевдочеловек» получила в пьесе «RUR» («R.U.R., Rossum's Universal Robots», 1921): с ней в мировую литературу вошел образ двойника человека, лишенного его духовной сущности, – робота, возведенного в степень «экспрессивного знака» (Я.Мукаржовский). Слово «робот», подсказанное Ч. братом Йозефом, вошло во все языки мира.

Ч. глубоко волновал также вопрос о мере и границах допустимых волевых вторжений в макропроцессы бытия. Этой теме посвящена драма-притча братьев Чапеков «Адам Творец» («Adam Stvořitel», 1927). Создав гротескную модель насильственного переворота во имя мечты о земном рае, авторы хотели предостеречь современников от утопических иллюзий и опрометчивого радикализма.

Экспрессионистские черты художественной системы Ч. 1920-х преломлялись в таких ее особенностях, как повышенная роль интеллектуально-философского начала, склонность к моделированию явлений, «пересоздание» картины действительности ради акцентирования тех или иных ее сторон и проблем, широкое использование в этих целях интригующих научно-фантастических допущений и средств гротеска. В основе его произведений обычно лежит акцентированная идейная конструкция. Стихия иронии и сатиры сочетается с символизацией картин и образов. Часто характер тропа приобретает и само произведение, и отдельные образы (герои его книг «не столько персонажи, сколько персонификации», А.Матушка).

В конце 1920-х элементы экспрессионизма в творчестве Ч. растворяются в более

широкой художественной системе, в которой сохраняется условный и фантастический компонент, но все сильнее дает о себе знать насыщенность образа-символа реальной жизнью. Рост социальных противоречий в начале 1930-х, приход к власти в Италии и Германии фашизма вызвали сдвиги в сознании и философской позиции Ч., что отразилось в трилогии «Гордубал», «Метеор», «Обыкновенная жизнь» («Hordubal», 1933; «Povětroň», 1934; «Obyčejný život», 1934), посвященной проблеме постижения истины. Обострилось и отношение Ч. к происходящим в мире общественно-политическим событиям. В романе «Война с саламандрами» («Válka s mloky», 1936), который вновь строится на научно-фантастической основе и философской оппозиции человека и псевдочеловека, искусство гротеска, сатиры и памфлета широко используется для выражения протеста против дегуманизации жизни. Обличение милитаризма и устремленность к идеалу «цельного человека» (термин Ч.), способного эффективно бороться против сил зла, определили содержание повести «Первая спасательная» («První parta», 1937), драм «Белая болезнь» («Bílá nĕmoc», 1937) и «Мать» («Matka», 1938). Ч. принадлежат также многочисленные произведения малых форм – рассказы, путевые заметки, философско-иронические и юмористические переосмысления известных литературных и библейских сюжетов и образов (они составили книгу «Апокрифы», «Apokrify», 1934). На протяжении целого ряда лет Ч. осуществлял записи бесед и интервью первого президента Чехословакии Т.Г.Масарика, составившие трехтомное издание «Беседы с Т.Г.Масариком» («Hovory s T.G.Masarykem», 1928–1935).

Соч.: Spisy bratří Čapků, d. 1–51. Praga, 1932–1938; Spisy K.Čapka. Praha, 1980; Чапек К. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1974–1977.

Лит.: Karel Čapek. Bibliografie. D. 1–4. Praha; Moskva, 1991; Matuška A. Člověk proti skaze. Bratislava, 1963; Janoušek P. Rozměry dramatu. Praha, 1989; Janoušek P. Studie o dramatu. Praha, 1992; Černý F. Premiéry bratří Čapků. Praha, 2000; Малевич О. Карел Чапек. Критико-биографический очерк. Л., 1968; Никольский С. Карел Чапек – фантаст и сатирик. М., 1973; его же. Над страницами антиутопий К.Чапека и М.Булгакова. М., 2001.

Р.Филипчикова

«ЧАРТАК» («Czartak», Гожень Горны, 1922–1928) – польская региональная литературная группа, провозглашавшая своего рода адаптированный, наивный экспрессионизм. Этот «сбор бескидских поэтов» объединял писателей, живших на плоскогорье Западные Бескиды на юге Польши (название группы образовано от диалектного обозначения сторожевой башни; также – «чертяка»). Инициатор создания «Ч.» – поэт Эмиль Зегадлович, ранее сотрудник и член редколлегии журнала «Здруй»*. К сообществу принадлежали: Ян Непомуцен Миллер, Эдвард Козиковский, Тадеуш Шантрох, Янина Бжостовская. От имени группы были изданы три выпуска одноименного альманаха (1922, 1925, 1928), поначалу задуманного как «литературно-художественный ежемесячник», и семь поэтических сборников, составивших «Библиотеку Чартака»; участники «Ч.» провели несколько совместных выступлений. Поверхностно и лозунгово сформулированная программа группы призывала соединить жизнь с искусством в некоем новом национальном стиле, противостоящем «рафинированному индивидуализму» и «бесплодному эстетству» (Зегадлович). Акцент делался на этно-культурный примитивизм, иррационально-символические стилизации, антицивилизационные мотивы, апологию идеализированной природы и «простой жизни». Стиль поэтов «Ч.» контаминировал различные образные начала, выражая мистический оптимизм авторов. Важнейшим элементом деятельности группы было сотрудничество с художниками; оформленные В.Вейссом, А.Пронашко и др., публикации «Ч.» вошли в историю польского издательского искусства. В альманахе «Ч.» печатался С.И.Виткевич*.

Лит.: Studencki W. Czartak // Obraz literatury polskiej. T. VI. Krakow, 1979; Кулаковский С. Чартак // Современные польские поэты. Берлин, 1929.

А.Базилевский

ЧАСТЬ И ЦЕЛОЕ – характерная для экспрессионизма художественно-эстетическая оппозиция. Часть (деталь) при этом составляла обычно лишь ее внешнюю, «видимую», обозначающую сторону. «Целое» – сторону внутреннюю, сущностную, хотя более или менее скрыто обозначаемую. Часть выводилась на первый план, поражая внимание и воображение, чтобы особенно впечатляюще передать искаженность, алогичную изломанность, а подчас чудовищную дисгармоничность действительности вследствие антигуманных социально-цивилизационных сдвигов начала XX в., крушения добронамеренных, но наивно одномерных либерально-позитивистских идеалов и идей.

В экспрессионистской поэзии такова, в частности, многоговорящая роль междометия, неопределенного наклонения глагола или существительного в именительном падеже, замещающих развернутую фразу, связное изложение, целостную картину. Обособляемые, как бы самодостаточные части речи, понятия, детали действительности, признаки предметов у немецких экспрессионистов, будь то формально-грамматическая «бессвязность» стихов А.Штрамма* или нагромождение восклицаний раннего Й.Бехера* и др., проза Ф.Юнга с ее «разорванностью», отрывочностью или произведения венгерских «активистов» (Л.Кашшака*, А.Комьята*, Ш.Барты*), внушали некий более высокий, «надлогический» и вместе с тем эмоционально и психологически требовательный, этически и социально насыщенный смысл. «Ритм души стал раскованным [...] Описательство прекращается [...] Слово становится кристаллом, преломляющим подлинный облик вещи [...] Глагол обретает остроту [...] Прилагательное образует единый сплав с основной мыслью. Оно должно как можно короче выражать суть и только суть» (К.Эдшмид*).

Внешняя бессвязность служила иногда приемом, способом монтажа самых разнородных внешних свойств или импульсов, создававших, однако, единое впечатление. Такова, например, у Л.Кашшака пестрая ярмарочная круговерть, которая и отталкивает, и привлекает как образ чрезвычайно усложнившейся жизни: «Ту-тутуруру-ту-ту... / Ширь. Цветь. Горбь. / Молотобой. Остроугольность. Круженье. Кривизна. Мильоны срезов» (стихотворение «Базар», «Vásár», 1918). У него же звукописно доносимые стрельба, взрывы, свисты, оглушающая, рушащая души и тела какофония войны имели не чисто звукоподражательное, а эмоционально обобщенное значение (стихотворный цикл «Мы теперь – бдительные стража Времени и Пространства», «Most mi vagyunk az Idő és Tér éber csőszei»; «Эпос в вагнеровской маске», 1915). И даже у Г.Гейма* отталкивающая ипостась бытия – тлен, смерть, гибель, ужас – лирически не самоценна, не отрицает света и красоты, ибо именно их отсутствие вызывает скорбь и боль. Подобно этому в живописи и графике К.Шмидт-Ротлуфа*, М.Бекмана* и др. художников изломанная черта, преувеличенная деталь, неестественные жест или поза, намеренная деформированность и диспропорциональность – прежде всего опорный знак обездушенности, жизненной окостенелости или изуродованности.

«Частью» на экспрессионистской сцене подчеркивалось общее, оттенялось целое. Так, лучом света в постановках Р.Вайхерта* выхватывался отдельный персонаж или одно лишь его лицо; та или иная мизансцена могла приобретать ведущее содержательное значение. В монологах в свой черед форсировались до крика первостепенно важные места. Минимизировался, подчас до разноплановых кусков и кратких эпизодов, сюжет. Лишь сквозившая в них главная идея должна была связать действие воедино. Эту общую экспрессионистскому искусству тенденцию можно уловить также в музыке, где утверждалась лирическая самостоятельность звука, первенство атональности над традиционной мелодичностью.

Соотношение целого и части в экспрессионизме принципиально нетождественно обыкновенной метонимичности. В экспрессионистском образе часть не равно и однозначно представляет целое. Она имеет выходящий за пределы чисто изобразительной наглядности эмоционально-психологический смысл, являясь его многозначным условным знаком. Этот будоражащий, возмущающий

или идеально приподнятый (как у Ф.Верфеля*) общий смысл передавал и авторское неприятие какофоничности мира, и – даже через ее гиперболизированное воспроизведение – нередко также напряженный волевой порыв к некоей новой этической и духовной гармонии.

Лит.: Edschmid K. Frühe Manifeste: Epochen des Expressionismus. Hamburg, 1957; Menschheitsdämmerung / Hg. K.Pinthus. Berlin, 1920; Hamburg, 1961; Koczogh Á. Expresszionizmus. Budapest, 1938, 1967; Дранов А. Немецкий экспрессионизм и проблема метода. М., 1980.

О.Россиянов

ЧЕКРЫГИН, ВАСИЛИЙ НИКОЛАЕВИЧ (18.01.1897, г. Жиздра, Калужской губернии – 03.06.1922, Москва) – русский график и живописец. Выходец их мещанской среды. В 1910–1914 учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (стипендиат премии им. И.Левитана). В 1914 совершил учебную поездку по Европе (Мюнхен, Вена, Париж, юг Франции). В 1915–1916 – обучался в военной школе и участвовал в I мировой войне.

В творческом развитии Ч. прослеживаются два этапа, в совокупности измеряемые всего лишь восемью последними годами его короткой жизни. В период 1914–1920 молодой художник принимал участие в выставках авангарда в России вместе с футуристами, лучистами и примитивистами (московская «Выставка № 4», 1914). Не случайными были его пробы в кубистической и «лучистской» живописи, а также попытка утвердить собственный метод «центризма» в отечественном авангарде. Согласно «центризму», любой объект изображения должен помещаться живописцем строго в центре полотна и контекстуально соотноситься с макрокосмом.

Ч. не мыслил себя вне начинавшегося процесса обновления русского искусства. После Октябрьской революции он работал в Комиссии по охране памятников искусства в Москве, участвовал в оформлении революционных празднеств в Москве и Киеве (1918–1919), преподавал рисунок в сокольническом «Доме искусства» в Москве, пробовал себя в области книжной иллюстрации и в сценографии (эскизы декораций к «Принцессе Турандот» К.Гоцци в московском Детском театре Генриэтты Паскар, 1920), был одним из основателей объединения художников «Маковец» и одноименного литерапурно-художественного журнала в Москве (1922).

По воспоминаниям современников, Ч. в то же время довольно сдержанно отзывался об авангарде с его исходными формотворческими установками и предпочитал серьезно изучать классическое наследие, в первую очередь работы Джотто, Тинторетто, Леонардо да Винчи, Гойи, Рембрандта и, особенно, Эль Греко. Он мечтал вернуться к истокам духовности произведений этих мастеров, к масштабным надмирным образам. «Время мое не пришло, но оно близится, конечно, все это пахнет очень не мелким, а огромным и значительным для России», – писал Ч. еще в 1914. Одним из ранних свидетельств подобных размышлений стала картина «Мучительное» (1913), сопровождавшаяся характерным комментарием: «И времени больше не будет. Апокалипсис. Претворение материи в дух. Написана автором 17-ти лет [...] в часы духовного озарения и подъема». В конспектах несостоявшихся лекций для ВХУТЕМАСа (конец 1920 – начало 1921) был намечен глубокий анализ памятников египетского, мексиканского, африканского, античного и древнерусского искусства.

Толчком к полновесной творческой реализации Ч. стало его знакомство в 1921–1922 с капитальным трудом Н.Федорова «Философия общего дела» и публикациями К.Циолковского, посвященными природе космоса. В отличие от обоих ученых, Ч. значительно заострил и углубил мистический подтекст представления о Вселенной, ее бесконечного пространства и времени, фатальной зависимости от нее человека и необратимости планетарных катаклизмов. Этому во многом способствовал пессимизм, нараставший в нем в годы I мировой войны, гражданской войны в России и голода в Поволжье. «Надежда? Что же надежда – впереди то же, что позади. А у меня всегда

были сумерки и даже ночь, когда ничего нельзя разобрать. С каждым днем меньше веры в людей». Художника не покидало предчувствие собственной ранней смерти.

В последние полтора – два года жизни Ч. вынашивал замысел грандиозного фрескового цикла на тему связи человечества со Вселенной, создав около полутора тысяч рисунков и более десятка полотен в качестве предварительной пробы сил. Во фреске художника привлекала возможность гораздо более масштабного пространственно-временного охвата исторических событий, многоаспектных трактовок любой темы.

Судя по названиям графических циклов («Восстание», 1920, «Воскрешение», «Оргия», 1921, «Переселение в космос», 1921/22), Ч. не думал о прямой их проекции на современность; напротив, интерпретация отдельных актуальных тем приобретала у него вселенский масштаб и толкование (серии «Расстрел», 1921 и «Голод в Поволжье», 1922, рисунок «Революция», 1920). Художник изображал головы животных и людей, человеческие фигуры или сложные композиции, и в любом случае человек у него оказывался растворяемым в космическом хаосе, полностью подчиненным ему («Голова лошади и раб», «Композиция с полураздетой женской фигурой», «Ночная композиция со светящимися фигурами», «Стенька Разин» и др.). Его творчество носило визионерский характер. По свидетельству художника Л.Жегина, Ч. утверждал, что во время работы «...не он сам, а кто-то другой водит его рукой – ему приходится лишь доделывать и исправлять “недосмотры”. Такое вторжение чьей-то воли он считал греховным».

Профессиональный почерк Ч. оставался классическим и в чем-то перекликающимся с духом и содержательностью рисунков Рембрандта и Гойи. Рисуя в основном углем, он умел извлекать максимум выразительности из контрастного сопоставления черного и белого цветов или, напротив, подчеркивать их тяготение друг к другу с помощью сложно нюансированной тоновой гаммы. Как живописец он был способен добиваться колористического максимума из двух-трех красок, особенно охры, киновари и белил («На одной охре могу разыграть целую симфонию»).

Творчество Ч. оборвалось на пороге его расцвета, тем не менее, молодой мастер успел продемонстрировать глубокое понимание современных проблем действительности, а его творчество осталось уникальным явлением в русском искусстве XX столетия.

Произв.: «Оргия», 1921; «Воскрешение мертвых», 1921/22; «Переселение в космос», 1921/22. Отдельные рисунки: «Автопортрет», 1918; «Вакханка», 1920; «Дама в черной шляпе», 1922; «Композиция с читающим стариком», 1922; «Голова раба», 1922; «Композиция с летающим архангелом», 1922 и др.

Лит.: Чекрыгин В. Наш пролог // Маковец. 1922. № 1; Чекрыгин В. О намечающемся новом этапе общеевропейского искусства // Маковец. 1922; Василий Николаевич Чекрыгин. 1897–1922. Рисунки. Каталог выставки в ГМИИ. М., 1969; Жегин Л.Ф. Воспоминания о В.Н.Чекрыгине // Панорама искусств. Вып. 10. М., 1987.

Ю.Маркин

ЧЕЛОВЕК В ЭСТЕТИКЕ ЭКСПРЕССИОНИЗМА. Экспрессионизм, согласно самоопределениям его представителей, провозглашает человека «исходной точкой, центром и целью» (К.Пинтус*) художественного творчества; для экспрессиониста «искусство есть служение человечеству». «Человек в центре» – название книги Л.Рубинера*, одного из программных сочинений экспрессионизма (1917). Во главу угла экспрессионизм ставит аспект идеологический и этический. Полемически заостренный против предшествующего искусства – «классического», импрессионистического, натуралистического и др., – экспрессионизм перемещает внимание с физической природы на духовную. Объективный мир, космос нейтральны либо враждебны человеку. Только человек способен придать природе форму, наполнить ее содержанием, одушевить.

Провозглашая человека единственной ценностью мироздания, носителем Божественного начала, экспрессионизм отводит ему роль творца, заполняющего зыбкий, аморф-

ный хаос линиями, красками, звуками, предметами, существами, своим «я». В экспрессионизме нередка тенденция к антропоморфизму: пейзаж, животные, даже неодушевленные предметы «очеловечиваются», обнаруживая свой «дух», свой внутренний динамизм.

Такое понимание человека обусловлено предельно субъективной философской концепцией экспрессионизма, основанной на идеалистических учениях от Фихте до Ницше, бунтарским духом отрицания современности и утопическим устремлением в идеальное будущее. Экспрессионизм мыслился его творцами как искусство, призванное возродить человека – униженного, поруганного, задавленного природой и технической цивилизацией, чреватой войнами, революциями и другими катаклизмами. С невиданной ранее силой экспрессионизм выразил трагизм человеческого существования, его бессилие перед тяготеющим над ним непостижимым «законом», «роком», предначертанием, обрекающим его на тотальное одиночество и метафизическую тоску, впервые так остро поставил тему «отчуждения» человека: «На земле ведь чужеземцы все мы» (Ф.Верфель*); «И никакого моста между человеком и человеком» (Г.Кайзер*). В I мировой войне экспрессионисты увидели опасность не столько для отдельных общественных установлений или для культуры, сколько для человеческого «я», для его интеллекта.

При всем при том образ человека в эстетике экспрессионизма глубоко амбивалентен. «Антиэстетическая» позиция экспрессионизма проявляется в отсутствии всякой идеализации образа, в деформации и преувеличении, подчеркивании безобразного, отталкивающего, гротескного. Такова трактовка обнаженной человеческой натуры в экспрессионистской живописи: огрубленные формы и позы на картинах Э.Нольде*; Ф.Марк* склонен видеть в человеке «нечто безобразное»; нигилистическое презрение и отвращение к современности распространяются и на человека – у художника Г.Гросса*, у поэта Г.Бенна* («Венец творения, боров, человек») и др. Изображение духовного и физического падения, одичания человека сказалось в пристрастии к подчеркнуто натуралистическим картинам болезненного, вырождающегося, а в годы мировой войны – кровавой и разлагающейся человеческой плоти раненых и убитых (графический цикл О.Дикса* «Война»). В основе такого видения лежала боль за гибнущего человека, поэтому в сущности нет противоречия между подобной «мизантропией» и противоположным утверждением «Человек добр»: это название сборника новелл Л.Франка*, написанных в годы I мировой войны, стало одним из девизов экспрессионизма, разработанных в драмах Э.Толлера* и многих др. писателей. Произведения экспрессионизма выражали не только боль, но и уважение, и веру в человека (драмы Ф.Верфеля, скульптуры Э.Барлаха*).

Сосредоточиваясь на человеке, экспрессионизм однако рассматривает его не как индивидуальный характер, а в некоем обобщенном, метафизическом аспекте. Его интересует не отдельный, конкретный человек с его мыслями, чувствами, поступками, а человек «просто», как таковой, человек вообще, человек «в себе», или человечество. Установка делается на родовое, типическое. Типизация же доводится до степени полного стирания индивидуального, до абстракции, «чистой идеи». Экспрессионизму важна общечеловеческая сущность, «изначальные всплески духа» (Э.Нольде). Человеческий образ упрощается, схематизируется, отбрасывается психологическая мотивировка поступков и причинные связи. Характеры приближаются к отвлеченной схеме добра и зла, к олицетворению чистой идеи. По определению К.Пинтуса, поэты-экспрессионисты прославляют «не индивидуальное, а общее для всех, не разделяющее, а объединяющее, не действительность, а дух, не борьбу всех против всех, а братство».

Надындивидуальность, безличность образов подчеркивается характерной для экспрессионизма, особенно в драматургии, безымянностью персонажей. Они как бы представители рода человеческого. «Род» – название одной из драм Ф.Унру*, в которой действуют Мать, Дочь, Сын. Так же в пье-

сах В.Газенклевера*, Г.Кайзера, Э.Толлера персонажи обозначаются по общим родовым (Отец, Сын, Мужчина, Девушка и т.п.), сословным или профессиональным (Рабочий, Офицер) признакам.

Характерный для экспрессионистского изобразительного искусства образ – безликая, нередко гротескная маска, заменяющая человеческое лицо. Масочность – постоянный излюбленный мотив живописи Дж.Энсора*, одного из «отцов» экспрессионизма, подхваченный затем др. художниками – Э.Кирхнером*, Э.Нольде.

Художники-экспрессионисты отводили значительное место портрету, в частности автопортрету. Но и портрет у экспрессионистов не психологический, а «духовный», подчеркивающий общечеловеческую сущность модели, определенное душевное состояние, переживание, эмоцию. Отличительная черта экспрессионистского портрета – изображение человека анфас. Фронтальное изображение позволяет максимально выразительно показать оба глаза как «зеркала» или «окна» души – принцип, утвержденный еще Ван Гогом* и Мунком* и перенятый затем художниками объединения «Брюкке»*.

Еще одна характерная черта экспрессионизма, особенно в области драмы и изобразительного искусства, – нерасчлененное изображение людской массы. Отдельные фигуры в такой массе неразличимы, она предстает в виде слитого воедино, неразделимого организма, обычно охваченного общим напряженным чувством, порывом*: в драме Э.Толлера «Человек-масса», в гравюрах Ф.Мазереля*, в графической серии К.Кольвиц* «Пролетариат». Источник этого тяготения экспрессионизма к обезличенному коллективному кроется, в первую очередь, в атмосфере современного большого города, а позднее – в мировой войне. Отдельная личность целиком поглощена, заслонена толпой, массой, растворена в ней.

Человек в искусстве экспрессионизма изображается, как правило, в момент наивысшего напряжения духовных сил – экстаза или отчаяния, ужаса или восторга – чувств столь же элементарных, сколь и всеохватывающих («Крик» Э.Мунка). Действия и поступки, как и речь персонажей, стремительны и импульсивны. Мир предстает смятенному сознанию человека в таком состоянии одержимости искаженным, деформированным и хаотичным. Человек противостоит окружающему его хаосу. Диалог с таким миром невозможен. Поэтому искусство экспрессионизма по преимуществу монологично. В экспрессионистской литературе, не только в поэзии, но и в драме, по существу господствует монолог автора или героя, высказывающего свои мысли, убеждающего, зовущего за собой. Драматический диалог носит преимущественно формальный характер. Поскольку каждый персонаж говорит о своем, возникают два параллельных, несопряженных, не пересекающихся речевых потока, как бы скользящих «мимо» друг друга. В широко практикуемой экспрессионистами форме так называемой «я-драмы»* окружающий мир, человеческие образы живут двойной жизнью: они одновременно и автономны, и являются порождением, «излучением» («Ausstrahlung») сознания главного героя.

Особая роль отводится в экспрессионизме поэту. Он призван быть учителем людей, воодушевлять темные по своей природе массы. Его цель – «вести человечество по пути морального совершенствования» (К.Пинтус); «Задача поэта – не объяснять, а вести» (Л.Рубинер). Лирическое «я» поэта, художника способно вместить весь окружающий мир. При этом он жертвует собой ради своей миссии: создания лучшего, нового* человека будущего. Экспрессионистская трактовка человека оказала большое воздействие на дальнейшую эволюцию искусства XX в.

Лит.: Rubiner L. Der Mensch in der Mitte. Berlin, 1917; Schneider F.J. Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart. Stuttgart, 1927; Becher J.R. Ein Mensch unserer Zeit. Rudolstadt, 1929; Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hg. P.Raabe. Olten; Freiburg, 1965; Konstantinović Z. Expressionismus // Alker E. Profile und Gestalten der deutschen Literatur nach 1914. Stuttgart, 1977; Экспрессионизм / Сост. Н.Павлова. М., 1986.

А.Мацевич

«ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ СТИХИ НА ВОЙНЕ» («Menschliche Gedichte im Krieg», 1918) – антология лирики, изданная Р.Шикеле* в цюрихском издательстве Рашер (Rascher). Включает в себя стихотворения двадцати трех поэтов, многие из которых уже печатались с 1914 по 1918 в журналах «Ди вайсен блеттер»* и «Акцион»*. В отличие от других антологий военной лирики, эта содержит много стихотворений, не связанных непосредственно с военными впечатлениями («Икар» Г.Бенна*; «На земле ведь чужеземцы все мы» Ф.Верфеля*; «Гансу Адальберту» Э.Ласкер-Шюлер*; «Песнь поэтов» Л.Боймера*), но передающих общее ощущение пошатнувшегося мира и «экзистенциальной бездомности»: «Мир испускает свой последний свет, / Так слаб и бледен не бывал он прежде никогда» (Ф.Хардекопф*. «Поздно»). Антология зафиксировала напряженную духовную атмосферу военного времени. Война предстает в различных ракурсах: с точки зрения убежденных пацифистов, скрывавшихся от военной службы в Швейцарии (Ф.Хардекопф, Л.Рубинер*), получивших по разным причинам освобождение от военной службы (В.Райнер, Э.Бласс*, Т.Дойблер*, М.Гумперт, А.Эренштейн*, М.Герман-Нейссе*, Й.Р.Бехер*), военных врачей, профессионально-остро воспринимавших военную действительность (Г.Бенн, Э.Вейс), корреспондентов (В.Кюстерс), женщин (Э.Ласкер-Шюлер, М.Лихновски). Солдатами на фронте были поэты Л.Боймер, Ф.Верфель, Р.Фукс, А.Вольфенштейн*; чех, убежденный противник войны Ф.Шрамек, ставший в Германии известным благодаря переводам О.Пика*. В переводе Г.Ландауера в антологию включены стихотворения Уитмена «Война», «Будь здоров, солдат», «Приветствие миру», а в переводе Э.Штадлера* – «Францисканские псалмы» Ф.Жамма с мольбой о пощаде и милости: «О Господи, убереги родителям их нежное дитя, / Как бережешь травинку на ветру студеном». Характерные антивоенные настроения антологии типичны для поэзии этого периода (хотя они не могли пройти в печать в Германии из-за военной цензуры): противоестественность братоубийственной войны («И тело в клочья мое разорвано. / И это руки брата стреляли?», Б.Шейнланк, «Тяжелораненный»), бессмысленность кровопролития («Вот битва началась и тысячам погибнуть суждено в лесу гранитном», Й.Р.Бехер, «Битва»). Но на фоне жестокости не затихает голос надежды: «Лишь об одном, земля, тебя я умоляю: из тлена тела моего и крови создай звезду, и храм, и праздник / для человека будущего» (В.Кюстерс).

Н.Пестова

ЧЕРНОЕ И БЕЛОЕ – распространенные цвета экспрессионистской палитры, гораздо более аскетичной, нежели символистская, импрессионистская или сецессионная. Черно-белая гамма главенствовала в экспрессионистской графике, гравюре, кино, которые развивали тоновые возможности типографской печати и фотографии. Отдавать предпочтение черно-белой технике побуждала не только доступность и доходчивость массовых информационных средств. Интенсивная урбанизация начала XX в., занявшая видное тематическое место в экспрессионизме, сама наталкивала на резко оголенные, кричаще-контрастные приемы письма. Черно-белое было реальной тональностью городского пейзажа, особенно бросавшейся в глаза на заводских окраинах: закопченные корпуса, дымная пелена над отработанными отвалами и тесными улицами, грязные рабочие лица и темные фигуры на фоне далекого бледного неба. Таким предстает этот порабощенный и возмущающий души мир в часы повседневного труда, забастовок, антивоенных и первомайских митингов (серия гравюр Ф.Мазереля* «Passion l'Homme», «Страсти по Человеку», 1918).

Очень чутко отозвалась на беспощадные жизненные контрасты также литература, прежде всего поэзия. Пример – поэтический шедевр А.Йожефа* «Ночь окраины» («Külvárosi éj», 1932): в тяжко нависшей ночи вяло колышутся сохнущие простыни, словно некие полупризрачные саваны, бледные исчадия все того же обессиливающего дневного ада, не сулящие забвения и облегчения. Но и много раньше – уже у Г.Тракля*, у которого еще господствует пестрая цветовая гам-

ма – в снежно-золотистой голубизне нет-нет, да и проскальзывали темные, глубинные мрачно-тревожные тени. Характерно и латинское заглавие одного из стихотворений Г.Гейма*: «Umbra vitae» («тень», т.е. шире – теневой, сумеречный фон жизни). Да и сама иносказательная ситуация стихотворения двузначно-двуедина: люди беспокойно выискивают какие-то загадочные звездные знамения на темнеющих небесах. У Р.Демеля* общепринятая торжественно-официальная черная одежда с праздничной парадностью тоже соединяет в себе и траурный намек. И волшебная сказочная птица (в отличие, скажем, от павы или жар-птицы) у него черным-черна.

Эта нараставшая склонность к остерегающе-ве́щей двутонности, отвечавшая общему оксюморонному принципу экспрессионистской поэтики и несводимая к простой изобразительности, заставляла почувствовать, а то и прямо подчеркивала драматически двойственную сущность бытия. Его проникающие «рентгеновские снимки» несли социально и философски просвеченное содержание, хотя имели и свои давние – вплоть до фольклорных – культурно-литературные корни. Цветовая символика восходит к древнейшим пластам человеческого сознания, которое стало воспринимать происходящее, деля его на приемлемое и неприемлемое. Предметно-знаковыми символами добрых и дурных ожиданий и послужили такие наглядные смысловые природные явления, как свет и тьма, заря, закат, затмения и т.п. Дуальность, нравственно и философски усложняемая и осмысляемая христианским богословием, а также различными апокрифами и ересями, продолжала жить в Средние века (высокое, праведное, благостно-божественное – и низкое, дьявольски-греховное, искусительно-демоническое; вразумляющее откровение, путеводная вера – и слепо блуждающее сомнение, всеотрицающее неверие). Особенно нагляден этот дуализм в манихействе, учении о двух извечно противостоящих друг другу субстанциях, каковы добро и зло, душа и плоть, дух и материя.

Философическое и художественное знаковое наследие далекого и более близкого прошлого бессознательно, а порой сознательно, целеустремленно преображали и экспрессионисты. За черно-белым цветоощущением жизни тянется у них своя глубоко эшелонированная социально-этическая знаковая цепь. Так, Ф.Верфель* от рано воспринятой религиозности приходит к идее альтруистического служения добру, человеку, красоте. Л.Кашшака* протест против I мировой войны, «уитменовский» порыв к братству привели к демократически воинствующей коллективистской этике. Закрепленное экспрессионизмом требовательное цвето- и мироощущение встроилось и в позднейшее искусство. Пример – хотя бы выполненная в отчетливо, даже броско экспрессионистской манере серия гравюр Э.Берды (Венгрия) «No pasarán» (1939) о страданиях и гибели простых людей, которых торжествующе топчет фашистский «апокалипсический всадник» (в изломанности фигур и композиционной «рассеченности» уже улавливается отзвук «Герники» Пикассо). Вызывающе «плакатная» черно-белая символика отозвалась в антифашистских фотомонтажах (Д.Хартфилд, 1938 и др.).

Полярность сущего толковалась экспрессионистами, в свой черед, двояко. Заявившие себя приверженцами политизированного, агитационно-наступательного искусства (Й.Бехер*, А.Комьят*, Ш.Барта* или Б.Уиц*) целью, как правило, ставили полное устранение темной, недоброй ипостаси миропорядка, сокрушение его всепроникающей полярности во имя одномерно понятой «диалектики» классовой борьбы. Ригористическое противопоставление одного полюса другому приводило некоторых экспрессионистов подчас к приятию тоталитарной идеологии. Битва за социальный разум и грядущее добро таким образом оборачивалась и своей противоположностью: признанием неизбежности и необходимости насилия, социального зла. Из этого постулата проистекали позднейшие посттоталитаристские конструкции будущего, обреченно-катастрофичные ожидания самоуничтожения цивилизации. Конечным выводом такой дегуманизации сознания некоторые западные исследователи считали постмодернизм.

Другие же экспрессионисты предполагали некую исконную взаимодополнительность плюса и минуса, чувства и разума, угрожаемости и созидания, «доброй» и «злой» сторон мироздания, приходя – в том числе и вопреки собственному юношескому «активистскому» запалу – к постулату обоюдной терпимости, само- и взаимовоспитания (так называемый конструктивизм, то есть конструктивная этика позднего Кашшака; гимническое приятие гармонической сути жизни Верфелем). Даже у покончившего с собой Йожефа вплоть до последних стихов сохранялась убежденность в непреложной данности, вселенской сопричастности «черного» и «белого», звука и безмолвия, движения и неподвижности; «космической» бесчеловечности и проникающей ее глубины гуманно-рациональной воли. Этическая задача, общечеловеческий интерес виделись не в том, чтобы стереть, опрокинуть различия, а чтобы увидеть и осознать их. Многосоставная «черно-белая» символика экспрессионизма не только и не столько упрощала картину мира, сколько одновременно выявляла сложно соотнесенную целостность его несущих опор.

Лит.: Вагнер Е. Этюды о симметрии. М., 1971; Тернер В. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах // Семиотика и искусствометрия. М., 1972; Данин Д. Нильс Бор. М., 1978; Алексеев И. Концепция дополнительности. М., 1978; Трубецкой Н. Избранные труды по филологии. М., 1987; Система, симметрия, гармония. М., 1988; Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. М., 1998; Fokkema D. The semantic and syntactic organisation of the postmodernism texts. Amsterdam, Philadelphia, 1986; Lengyel B. Frans Masereel – az ember és müvész // Az Újnak tenni hitet. Budapest, 1977; Aradi N. A spanyol polgárháború és a képzőművészet. U.o.

О.Россиянов

ЧЕШСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ складывался из относительно разрозненных проявлений в творчестве отдельных художников, временно сближавшихся друг с другом по общности устремлений и художественных поисков. Впервые понятие экспрессионизма в программно-эстетическом значении употребил в Чехии искусствовед А.Матейчек в каталоге пражской выставки группы «Независли» («Nezavislí», «Независимые») в 1910. Однако экспрессионистские тенденции проявились еще раньше в живописных полотнах авторов, входивших в объединение «Осма» («Osma», «Восьмерка»), в которых явно обозначалась изначальная связь чешского экспрессионизма с экспрессионизмом немецким. Выставки «Осмы» в 1907 и 1908 активизировали тяготение чешских художников к экспрессионизму, вызвали споры и дискуссии, способствовавшие выявлению сути и поэтики этого направления, его специфики в национальном варианте. На упрочении позиций экспрессионизма в Чехии сказалось и освоение французского опыта: в литературе – Аполлинера, в живописи – Ван Гога*, фовизма, а также кубизма. Укрепление кубистической линии в чешском искусстве (ориентации на кубизм придерживались А.Матейчек, братья Чапеки*, критики и теоретики В.В.Штех, В.Крамарж и др.) привело к формированию своеобразного феномена – кубоэкспрессионизма. Большое значение имели и выставки дрезденского объединения «Брюкке»* в Праге в 1910, воздействие поэзии Г.Тракля* на некоторых чешских поэтов, личные контакты, например, Б.Кубишты, художников из «Осмы» В.Новака, Ф.Фейгля, М.Горба с О.Мюллером и Э.Л.Кирхнером*, выставки чешской группы «Тврдошийни» («Tvrdošíjní», «Упрямые») в Германии (1920–1921) и т.д. Заметным импульсом для развития чешского экспрессионизма стала выставка живописи Э.Мунка*, состоявшаяся в Праге еще в 1905, а также драматургия А.Стриндберга*.

Для чешского экспрессионизма характерен бунт против устоявшихся взглядов и вкусов, провозглашение активности творческого субъекта и лозунга «магического», «спиритуалистского» реализма (К.Чапек*). В творческой практике, статьях деятелей культуры (братья Чапеки, А.Матейчек, Ф.Гётц*, К.Г.Гилар*, В.В.Штех, К.Тейге, Я.Мукаржовский и др.), публиковавшихся в журналах «Умелецки месичник» («Umělecký měsíčník», «Художественный ежемесячник»), «Гост» («Host», «Гость»), «Сцена» («Sce-

na»), «Волне смеры» («Volné směry», «Вольные направления»), выявляются особенности чешского экспрессионизма. По определению Ф.Гётца, в нем звучит «славянская струна». От экспрессионизма немецкого он отличается «мягкостью»; в нем нет столь резко выраженного мировоззренческого максимализма и такой степени погружения в атмосферу отчаяния, страха, столь экзальтированно-пафосной устремленности в будущее; он более конструктивен, нежели разрушителен, в том числе в поисках новых форм. Под влиянием образования самостоятельного чехословацкого государства (1918) в творчестве чешских экспрессионистов формируется стремление к более гармоническому выравниванию противоречий, социально-реформистские тенденции, вера в предрасположенность человека к коллективизму. Экспрессионизм понимается как «революция во имя человека» и как средство обретения «утраченного единства между душой и миром», достижения созвучия с «универсумом» (Ф.Гётц). Чешские экспрессионисты в большей степени, чем немецкие, оставались связанными с традицией – в частности, с наследием чешской барочной живописи, ее экзистенциальной и религиозной эмблематичностью.

Экспрессионизм (и прежде всего немецкий) вызывал в Чехии и неприятие, протест против его «крайностей», «брутальности» (А.Матейчек). Принципиальным его оппонентом был К.Тейге («Об экспрессионизме», «O expresionismu», 1922; «Чтения о немецком экспрессионизме», «Čtění o německém expresionismu», 1922), расценивавший исходные позиции этого течения и его творческую практику как «знак упадка», предвестие кризиса искусства. Тейге находил в нем признаки «конвульсивности», «литературно-окрашенного декадентского варварства», «апокалиптической мифологии». По мнению Я.Мукаржовского, экспрессионизм стремился «строить искусство как метафизику. Безуспешность такой объективизации стала причиной его падения».

К особенностям чешского экспрессионизма в изобразительном искусстве относится его тесный контакт с литературой. Многие художники-экспрессионисты исповедовали культ Достоевского. Своего рода манифестом скепсиса и тревоги молодого поколения стала картина Э.Филлы* «Читатель Достоевского» («Čtěnář Dostojevského», 1907). Характерны тридцать два графических портрета героев Достоевского В.Гофмана* (1917), «Раскольников» («Raskolnikov», 1922) Ф.Фолтына. «Воля к новизне выражения, – отмечал в каталоге «Независимых» (1910) А.Матейчек, – востребовала синтез вместо анализа, субъективную транслитерацию вместо объективной описательности». Показательна созданная чешскими художниками серия портретов и автопортретов, выдержанных в экспрессионистской манере с одновременными кубистическими акцентами. Авторы утверждали принцип «духовной медитации», «союза души и выразительности» («Портрет Йозефа Угра», «Podobizna Josefa Uhra»; «Автопортрет», «Vlastní podobizna» Э.Филлы, оба 1908; «Желтый портрет», «Žlutá podobizna» Ф.Купки, 1907; «Синий автопортрет», «Modrý autoportrét» Б.Кубишты, 1909; «Красный портрет», «Červená podobizna» Я.Зрзавого*, 1908). Чертами экспрессионизма отмечена графика многих художников 1910–1930-х (Й.Чапек*, В.Гофман, Б.Кубишта, В.Шпала, Й.Вахал*, О.Гутфрейнд, Я.Зрзавы).

Центром литературного экспрессионизма стало объединение «Литерарни скупина»*, куда вошли писатели, критики и литературоведы Ф.Гётц, Л.Блатны*, Ч.Ержабек*, Й.Халоупка*, Д.Халупа, Б.Влчек*, З.Калиста, Б.Стейскал, С.Кадлец, А.М.Пиша, И.Волькер, К.Библ, А.Райс. Интенсивность выражения субъективного начала, авторского «я» в их произведениях повлекла за собой резкую динамизацию поэтического языка и образотворчества, обогащение интонационно-ритмической структуры повествования. Часто эти произведения строятся по принципу тропа, как образное пересоздание и моделирование действительности; заострению проблем и образов в них способствуют фантастический элемент, экспрессивные символы. Чертами экспрессионизма отмечена проза братьев Чапеков, В.Ванчуры. Заметным явлением стала драма, тяго-

тающая к гротеску («Скряги» и «Исполинский пеликан» Я.Бартоша* – «Krkavci», «Pelikán obrovský», 1920, 1923; «Из жизни насекомых» братьев Чапеков, «Ze života hmyzu», 1922; «Кудах-тах-тах!» Л.Блатного, «Kokoko-dák!», 1922; «Дитя» Ф.К.Шальды, «Dítě», 1923 и др.).

Экспрессионизм оказал влияние на развитие театрального искусства. При этом специфика состояла в том, что в области режиссуры и сценографии он проявлялся гораздо сильнее, чем непосредственно в драматургическом творчестве («стиль Гилара», режиссера пражских театров 1920–1930-х, сценография Ф.Гофмана, Й.Чапека). В 1930-е Ф.Тостер соединяет в своей сценографии приемы, характерные для экспрессионизма, с чертами конструктивизма и сюрреализма. Приверженцем кубоэкспрессионизма до конца 1920-х остается И.В.Крога – сценограф, архитектор, художник, теоретик.

В области архитектуры проявления экспрессионизма в Чехии связаны с поисками новых форм и материалов. До начала 1920-х в творчестве чешских архитекторов преобладали диссонансно-ломаные, пирамидально-расчлененные, скошенные на разных уровнях формы, позже – формы «квазиконструктивные», с уклоном в подчеркнутую функциональность и монументализм. Как кристаллизацию и выявление внутреннего движения самого материала, его глубинных качеств трактовал архитектурный экспрессионизм В.Гофман. В «борьбе духа с материей» усматривал суть экспрессионизма П.Янак, использовавший в строительстве псевдофольклорную стилизацию, орнаментализм и красочность. «Экспрессионистский подтекст» улавливается в функциональных постройках И.В.Кроги. На «прямоугольный экспрессионизм» Кроги ориентировался Р.Рышан, веривший в господство духа над материей, которая обретает формы «по воле “идеи”, “изобразительной мысли”», и дополнивший его мотивами «поздней геометрической сецессии» (Р.Шваха).

В чешской музыке экспрессионизм связан главным образом с именем композитора А.Габы и его последователей, испытавших влияние Венской музыкальной школы. Не принимая в целом атональной музыки, Габа тем не менее использует некоторые из ее принципов, как и стилизованный фольклоризм. Экспрессионизму близки и некоторые устремления Л.Яначека (балладность хоровых и оркестровых произведений, повышенная выразительность в передаче чувств оперных героев). Как и для Габы, для Яначека характерен «славянский экспрессионизм» (Я.Доубравова), основанный на фольклорно-этнографических источниках.

Во второй половине 1920-х и в 1930-е экспрессионизм в Чехии как самостоятельное явление постепенно сходит на нет, растворяясь в общем потоке художественной культуры, его элементы оказываются включенными в творчество представителей самых разных направлений.

Лит.: Götz F. Anarchie v nejmladší české poesii. Praha, 1922; Honzl J. Rostočené jeviště. Praha, 1925; L.B. (Blatný). Z historie L.S. // Host 5. Praha 1925/1926; Götz F. Několik pohledů na expresionismus v dramatě světovém a českém // Divaldo. Praha, 1958; Grebeničková R. Český expresionismus a vedení dramatického dialogu // Orientace. Praha, 1969; Míčko M. Expresionismus. Praha, 1969; Perchar J. Moderní architektura a expresionismus // Architektura v ČSR. Praha, 1971; Avantgarada známá a neznámá. D.1. Praha, 1971; Srobova J. Generace a program. Praha, 1973; Slovník literárních směrů a skupin. Praha, 1978; Slovník literární teorie. Praha, 1978; Ptačková V. Česká scénografie 20. Století, Praha, 1982; Hlavaček L. Řeč tvarů (Umění vnímat umění). Praha, 1984; Janoušek P. Rozméry dramatu. Praha, 1989; Expresionismus a české umění. 1905–1927. Praha, 1994.

Р.Филипчикова

ЧОКОР, ФРАНЦ ТЕОДОР (Csokor, Franz Theodor, 06.09.1885, Вена, Австро-Венгрия – 05.01.1969, Вена, Австрия) – австрийский драматург, поэт, прозаик, театральный деятель. Сын профессора медицины (по происхождению из Сербии), с 1905 изучал историю искусства и германистику в Вене. После первых стихотворных опытов (1909), собранных в сборнике экспрессионистски окрашенных исторических баллад «Роковые силы» («Die Gewalten», 1912), обратился к драматургии, сначала как автор одноактных пьес «Жертва» («Das Opfer»,

1912), «Термидор» («Thermidor», премьера в 1912 в Будапеште) и «Огонь» («Feuer», премьера в 1913 в Санкт-Петербурге); неоднократно выступал как режиссер (в том числе при постановках собственных пьес).

Этапное значение для своего творчества Ч. придавал поездке в Санкт-Петербург в 1912–1913 и особенно знакомству с Н.Евреиновым, «создателем кабаре “Кривое зеркало” и русским теоретиком и практиком монодрамы – русской формы экспрессионизма, появившегося там уже с 1910 года» («Моя встреча со славянскими писателями», «Meine Begegnung mit slawischen Schriftstellern», написано на рубеже 1940–1950-х).

Как режиссер Ч. активно разрабатывал приемы, теоретически сформулированные Н.Евреиновым в трактате «Введение в монодраму» (1908, опубликован в 1909) и воплощенные в его пьесах «Представление любви» (1910) и особенно в монодраме «В кулисах души» (поставлена в 1912 в театре «Кривое зеркало»), ставшей «одной из первых “фрейдистских” русских пьес», где «расщепление личности материализовано в трех “я” – ее рациональном, эмоциональном и подсознательном началах» (О.Купцова). В 1914 Ч. сделал перевод монодрамы «В кулисах души» на немецкий язык, сопроводив его собственными режиссерскими указаниями, в которых разрабатывается техника сценического воплощения «расщепленного я» (премьера состоялась в 1920 в Вене). Модернизируя австрийскую драму и театр, Ч. разрабатывал прежде всего приемы преодоления натурализма (жизнеподобия) и опирался на А.Стриндберга*, Г.Кайзера*, Л.Пиранделло* и др.

В годы I мировой войны Ч. был офицером австрийской армии, воевал на разных фронтах. В 1923–1927 работал штатным литсотрудником и режиссером в театрах Вены. В 1933 на конгрессе ПЕН-клуба в Дубровнике выступил против преследования писателей в нацистской Германии и был там запрещен. В 1938 эмигрировал из Австрии (жил в Польше, Румынии, Югославии, Италии). В 1946 вернулся в Вену, 1947–1967 – президент австрийского ПЕН-клуба, с 1967 – вице-президент Международного ПЕН-клуба, лауреат многих австрийских премий.

Из тридцати драм и драматических фрагментов, написанных Ч., около десяти непосредственно соотносятся с экспрессионизмом. Среди них: «Древо познания» («Der Baum der Erkenntnis», 1916, опубликована 1919, премьера в 1924, Линц), в которой история человечества обыгрывается как метафорическое развертывание библейского сюжета в семи «происшествиях» («Begebenheiten»), изображающих трагический дуализм человечества, обреченного на извечное противостояние мужского и женского начал. В пьесе заметно воздействие книги О.Вайнингера «Пол и характер», 1903, а также интерпретации этой проблематики у О.Кокошки* в драме «Убийцы – надежда женщин» («Mörder, Hoffnung der Frauen», 1911). Будущая перспектива человечества метафорически ставится в зависимость от его способности примирить и гармонизировать это родовое противоречие. В драме «Красная улица» («Die rote Strasse», 1917, опубликована 1918, премьера в 1921, Брюнн) эта проблема получает дальнейшее развитие в четырнадцати метафорических «картинах», раскрывающих метафизическую диалектику противоречий между «он» и «она» в движущемся условно-историческом контексте. Близки экспрессионизму и «Грех против духа» («Die Sunde wider den Geist», премьера в 1919, Вена), «Баллада о городе» («Ballade von der Stadt», 1922, опубликована в 1928, поставлена как радиопьеса в 1929, Вена). Но использование приемов экспрессионизма заметно и в некоторых других, в том числе более поздних пьесах: «Третье ноября 1918» («Dritter November 1918», 1923–1936, опубликована 1936, премьера в 1937 в Бургтеатре) и драмы о популярном среди экспрессионистов Г.Бюхнере «Общество прав человека» («Gesellschaft der Menschenrechte», премьера в виде радиопьесы 1927, опубликована в 1929, премьера в 1929, Мюнхен). Попытки разработать сценическую технику, позволяющую выразить «противостояние изолированного “я” и отчужденного от него мира» (П.Сонди) обретают в последующем творчестве Ч. соци-

ально-критическую окраску. Хотя в формальном плане сценические поиски драматурга подводят его очень близко к приемам эпического театра Брехта*, очевидно, что социальная критика Ч. не переступала границы его католического и монархического миросозерцания и сохраняла – экспрессионистскую в своей основе – веру в возможность возвращения «разорванного» человека к самому себе через акт духовного обновления, достижимого с помощью искусства, но не в результате социальной и политической борьбы.

После II мировой войны Ч. опубликовал драму о югославских партизанах «Блудный сын» («Der verlorene Sohn», написана в 1943, напечатана в 1947), которую вместе с драмами «Третье ноября 1918» и «Оккупированная область» (в основе сюжета последней – восстание горняков в Руре в 1922–1923; «Besetztes Gebiet», 1930, премьера в 1930 в Мюнхене) объединил в «Европейскую трилогию» («Europaische Trilogie», 1952). В 1954 он издал «трилогию поворотной эпохи» «Олимп и Голгофа» («Olymp und Golgotha. Trilogie einer Weltwende»), где в драмах «Калипсо» о борьбе югославских партизан («Kalypso», написана в 1944, опубликована в 1946), «Вдова Цезаря» («Caesars Witwe», 1954, поставлена в Вене в 1955) и «Пилат» («Pilatus», поставлена в Кёльне в 1952, опубликована в Вене в 1954) стремился раскрыть всемирно-исторический смысл событий от убийства Цезаря до распятия Иисуса Христа. К числу творческих удач Ч. относятся также его романы и эссеистика. Ч. как драматург считается важнейшим представителем австрийского экспрессионизма на театральной сцене.

Соч.: Europäische Trilogie. Wien, 1952; Olymp und Golgotha. Hamburg, 1954; Auf fremden Straßen 1939–1945. München; Wien; Basel, 1955; Der Schlüssel zum Abgrund. Hamburg; Wien, 1955; Auch heute noch nicht an Land. Briefe und Gedichte aus dem Exil / Hg. F.R.Reiter. Wien, 1993. Избранные пьесы; М., 1978.

Лит.: Wimmer P. Der Dramatiker Franz Theodor Csokor. Innsbruck, 1981; Klaus H. Franz Theodor Csokor. Stuttgart, 1988; Immer ist Anfang. Der Dichter F.T. Csokor / Hg. J.P.Strelka. Bern; Frankfurt a. M., 1990; Franz Theodor Csokor. 1885–1969. Lebensbilder eines Humanisten / Hg. U.N.Schulenburg. Wien; München, 1992; Kucher P.-H. «Die Wollust der Kreatur gemenget mit Bitterkeit». Versuch über den vergessenen Expressionisten Franz Theodor Csokor // Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste / Hg. K.Amann und A.A.Wallas. Wien; Köln; Weimar, 1994.

А.Гугнин

Ш

ШАГАЛ, МАРК ЗАХАРОВИЧ (07.07.1887, Лиозно под Витебском – 28.03.1985, Сен-Поль де Вэнс, Франция) – русский живописец и график, с 1923 жил и работал во Франции. Родился в семье мелкого торговца, начал заниматься живописью в Витебске в 1906 (уроки в Школе живописи и рисунка И.Пэна); в 1908–1910 продолжил учебу у Л.Бакста в Санкт-Петербурге (в частной школе Е.Званцевой). В 1910–1914 жил и работал в Париже, испытывая воздействие А.Матисса и его окружения, а также общаясь с поэтом и критиком Г.Аполлинером и мастерами кубизма (Ф.Леже и Р.Делоне в первую очередь). Перед началом I мировой войны возвращается в Витебск, где в 1917–1919 занимает должность уездного Уполномоченного по делам искусств и организует «Свободную мастерскую живописи», в которой преподает вместе с К.Малевичем и Л.Лисицким. В 1919–1921 работает и выставляется в Петрограде и Москве; сценограф Еврейского камерного театра А.Грановского в Москве, преподаватель рисунка в детской колонии имени III Интернационала в Малаховке под Москвой. В 1922 навсегда уезжает из России – сначала в Берлин, потом во Францию.

Экспрессивный язык искусства Ш. изначально был предопределен спецификой со-

циума художника, родившегося в бедной еврейской семье и сформировавшегося в консервативной атмосфере русской провинции 1900-х. Этот фактор обычно обостренно сказывался в творчестве молодых художников-евреев в эмиграции, особенно в Париже в 1910–1920-е, где признание получили, наряду с Ш., также Х.Сутин*, Х.Орлова, М.Кислинг, П.Кремень, О.Цадкин, М.Кикоин и др. выходцы из России, Литвы и Польши. Ш. явно выделялся в их ряду особой многослойностью, метафоричностью мышления и образного языка, интересом к иконографии и темам античной, иудейской и христианской художественных культур. Говорить об экспрессионистском духе полотен Ш. можно поэтому с осторожностью, имея в виду, прежде всего, его работы первого парижского периода, а также полотна, созданные в Витебске и Москве до начала 1920-х.

Уже в раннем творчестве Ш. обратился к важнейшим темам человеческого бытия («Семья» или «Материнство», 1909; «Рождение», 1910) и открыл для себя символико-декоративную природу цвета («Сидящая обнаженная в красных тонах», 1908). Этим и можно объяснить самостоятельность его позиций художника рядом с окружением Матисса и Пикассо в Париже в начале 1910-х. После успеха его картин на выставке Салона независимых в 1912, Г.Аполлинер признал новизну и языческую мощь самовыражения молодого художника из России. Критик впервые использовал при этом термин surnaturalism («сверхнатурализм») после беглого знакомства с ранними витебскими и парижскими картинами Ш. Сегодня о Ш. принято говорить как о предтече европейского сюрреализма и прародителе «тугой генетической спирали», в которой было «запрограммировано многое из близящегося искусства Новейшего времени» (М.Герман). Я.Тугендхольд писал в 1920-е о доходящем до одержимости «увлечении немецких живописцев живописью Шагала», приводя в пример Г.Кампендонка*; этот же факт был засвидетельствован и немецким поэтом Л.Рубинером* в письме художнику.

О прямых контактах Ш. с немецким экспрессионизмом свидетельствуют его многократные встречи с издателем «Штурма»* Х.Вальденом* и участие в первом Осеннем салоне в Берлине в 1913 вместе с мастерами «Дер блауэ райтер»*. В следующем году в галерее «Штурм» состоялась уже персональная выставка Ш., а его картина «Голгофа» (1912) была приобретена мюнхенским коллекционером и меценатом Б.Кёллером. Более объективным представляется все же вывод об очевидных параллелях в художественном мышлении Ш. и немецких экспрессионистов, в том числе – в сходстве ощущений вселенского масштаба бытия и проблематичности сосуществования человека и живой природы. У Э.Нольде* и Ф.Марка* взгляд на возможность гармонии в их связи скорее пессимистичен, но оказывается выраженным мощно и темпераментно благодаря активному использованию ритма и цвета. Пантеистский контекст у Ш. скорее философичен и более опосредован ввиду его перенасыщенности библейско-мифологическими ассоциациями и эротической символикой («России, ослам и другим», «Моей невесте посвящается» и «Двое с козой», все 1911).

Экспрессивность самовыражения молодого Ш. в известной мере определяется примитивистским духом его полотен, но в еще большей степени – парадоксальной поэтикой его образного языка («Торговец скотом», 1912; «День рождения», 1915; «Прогулка», 1917/18). Полет фантазии художника интуитивен и непредсказуем, хотя в итоге неизменно сводится к одной и той же многослойной философской «парадигме». «Я смотрел на своего отца, дремавшего под лампой, и грезил о небе и звездах, столь отдаленных от нашей улицы. Вся поэзия жизни, казалось, была сосредоточена в его грусти, в его молчании... В моем отце виделось мне нечто близкое с недвижной и безгласной коровой, дремлющей на кровле хижины».

Довольно скоро Ш. сумел осознанно переосмыслить подобный «метод» в прием сверхдейственного монтажа, выстраивая композицию полотна на контрастах ближних и резко удаленных пространственных планов, или помещая рядом разномасштабные изо-

бражения людей и домов в условном сферическом пространстве («Я и деревня», 1911; «Скрипач», 1912/13). Этот формальный прием одновременно прослеживался в коллажах авангардистов, но у Ш. он всегда оставался средством почти мистического визуально-психологического воздействия и на целое десятилетие опережал аналогичные приемы в так называемом поэтическом и документальном кинематографе (С.Эйзенштейн*, Дз.Вертов).

С конца 1920-х искусство Ш. становится более спокойным и, по существу, уже «академическим», напоминая эволюцию А.Матисса и П.Пикассо. В последующие полвека художник работал преимущественно в религиозной тематике как книжный иллюстратор и живописец-монументалист (гравюры к Библии по заказу А.Воллара, 1930; витражи для соборов в Майнце и Реймсе, 1962 и 1964). Особую известность получили также его роспись плафона Парижской оперы (1964, по заказу министра культуры Франции А.Мальро) и мозаичные панно для Нового парламента в Иерусалиме (1969/70). В 1973–1974 Ш. дважды приезжал в СССР.

Произв.: Живопись – «Автопортрет», 1907; «Вид из окна в Витебске», 1908; «Автопортрет с семью пальцами», 1911–1912; «Зеркало», 1915; «В честь Аполлинера», 1911–1912; «Ворота еврейского кладбища», 1917; «Явление», 1917–1918; «Двойной портрет с бокалом вина», 1917–1918; «Падение ангела», 1933–1947. Графика – иллюстрации к автобиографии «Моя жизнь» (1922, 20 офортов) и к «Мертвым душам» Н.В.Гоголя (1923, офорты).

Соч.: Ангел над крышами. М., 1989; Моя жизнь. СПб., 2000.

Лит.: Эфрос А., Тугенхольд Я. Искусство Марка Шагала. М., 1918; Эфрос А. Марк Шагал // Ступени. М., 1930; Марк Шагал // Даугава. 1987. № 7; Meyer Fr. Mark Chagall. Paris, 1964; Mark Chagall. Catalogue. Paris, 1959; Walter, Ingo F., Metzger R. Mark Chagall. 1887–1985. Malerei als Poesie. Köln, 1987.

Ю.Маркин

ШВЕДСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ проявился преимущественно в форме тенденций в творчестве отдельных деятелей литературы и искусства, часто не связанных между собой. При этом распространение экспрессионизма в литературе, а также в театре происходило в период между I мировой войной и второй половиной 1920-х, тогда как в изобразительном искусстве наиболее активный его период приходится на 1930-е, а немногие его проявления в музыке обнаруживаются еще позже. Экспрессионизм в Швеции, таким образом, не сформировался в единую художественную систему; здесь не возникло организованных групп или объединений с общей эстетической платформой, печатным органом и т.д. Однако именно Швеция явила Европе одного из крупнейших предшественников экспрессионизма в лице А.Стриндберга*, в драмах которого («На пути в Дамаск», 1898–1904; «Игра снов», 1901; «Соната призраков», 1907) стихийно складываются важнейшие содержательные и структурные принципы будущей экспрессионистской драмы.

Первым собственно экспрессионистским произведением в шведской литературе считается сборник стихов и лирической прозы П.Лагерквиста* «Ужас» (1916), в котором настроения смятения, страха и отчаяния, порожденные событиями I мировой войны и глубоким душевным кризисом, претворены в деформированных образах «ландшафта души», в мотиве «крика сердца», в дисгармонической форме «разорванного» белого стиха. Ярко выраженный экспрессионистский характер носила и ранняя драматургия Лагерквиста («Последний человек», 1917; триптих «Трудный миг», 1918; «Тайна неба», 1919), отмеченная условностью действия, отвлеченной типизацией, алогичным диалогом.

Я.Бергман, крупнейший шведский прозаик первой трети XX в., разрабатывал упрощенное и обобщенное, «чистое» сценическое действие, в архаической, средневековой традиции. В «Пьесах для марионеток» («Marionettspel», 1917) он использовал технику театра теней и театра марионеток для создания атмосферы призрачности и тревоги, отличающей «пьесы снов» Стриндберга, как, например, в наиболее интересной из них, «Господин Слеман грядет» («Herr Sleeman kommer»). Характеры в этих

пьесах эскизны, реплики скупы, особенно в драме «Тень» («En skugga») с безымянными персонажами-тенями и тонкой игрой света и тьмы, которая захватывает одновременно внешнее, сценическое, пространство и внутреннее состояние героев и подчеркивается музыкальным сопровождением. Тесно соприкасается с экспрессионизмом пьеса-парабола «Игорный дом» («Spelhuset»), отразившая впечатления Бергмана от Берлина периода инфляции. Место действия – игорный дом – символизирует обманчивый, бессердечный мир и жизненный удел людей. Драматургия Лагерквиста и Бергмана не получила широкого зрительского признания, несмотря на интересные постановки видного шведского режиссера авангардистской ориентации П.Линдберга.

Шведская проза оказалась сравнительно мало затронутой экспрессионизмом. Помимо ранних прозаических опытов Лагерквиста, заслуживает внимания ряд произведений Г.Хеденвинда-Эриксона, которые отличает сочетание символистских и экспрессионистских черт, усиление эмоционального и субъективного начал, «сновидческое» преломление реальности, визионерство. Образный язык, нередко с архаизмами, приобретает «суггестивную» и «магическую» окраску. В романе «Время – и одна ночь» («Tiden och – en natt», 1918) повествование военного времени о крестьянах и бродягах Севера, на ночь укрывшихся в избе от жестокого холода и непогоды, превращается в обобщенно-символический образ переживающего трагическую эпоху человечества, с его неистребимыми деструктивными инстинктами. Визионерское начало особенно ярко проявилось в романе «Сон в вековой ночи» («En dröm i seklets natt», 1919). Попытка претворить в словесной форме впечатление от причудливой игры несчастного музыканта выливается в яростное проклятие войне и тем, кто предал утопическую мечту о «грядущем братском царстве» и принял участие в людской бойне.

Родство с экспрессионизмом обнаруживают стихи поэта, критика, историка культуры и искусства Э.Блумберга, своим пристрастием к экзистенциальным и метафизическим размышлениям близкого к Лагерквисту. Говоря о своих «экспрессионистских юношеских стихах», Блумберг несколько расширительно истолковывал понятие «экспрессионизм»: «собирать и сгущать впечатления, чтобы затем создать новый синтез». Круг мотивов лирики Блумберга – преодоление одиночества и индивидуализма, достижение человеческой общности, солидарность с миром и людьми, космизм и жизнь человеческого духа. Центральный образ-символ его лирики – «свет», как правило, в соположении и противоположении «тьме»: «Не бойся тьмы, / в ней покоится свет» (сборник «Земля»). Поэтические раздумья в его основных сборниках – «Человек и бог» («Människan och guden», 1919), «Земля» («Jorden», 1920), «Пленный бог» («Den fångne guden», 1927) – имеют религиозную окраску, в них развивается мысль о приобщении к «земному» богу, которого могут освободить только совместные усилия людей.

Наивысший взлет экспрессионизма в шведской поэзии обозначил сборник стихов Б.Шёберга* «Кризисы и венки» (1926). Острый душевный кризис, чувства отчуждения и покинутости, тоски и тревоги перед враждебной действительностью выражены радикально новыми, смелыми поэтическими средствами. Душевный надрыв материализуется в зримых, осязаемых образах, создающих повышенное эмоциональное напряжение. Сохраняя традиционные метр и рифму, Шёберг разнообразил стих новыми ритмико-фонетическими средствами, контрастами и деформациями, неожиданными лексическими и синтаксическими оборотами. Поэзия Шёберга оказала огромное влияние на развитие шведского поэтического модернизма в следующие десятилетия.

В шведском изобразительном искусстве предшественником экспрессионизма в конце XIX в. выступил Э.Юсефсон, близкий по своему мировосприятию Э.Мунку* и В.Ван Гогу*, который одобрительно отзывался о шведском художнике в письмах к брату Тео. В главном произведении Юсефсона – картине «Водяной» (несколько вариантов под названиями «Strömkarlen», «Näcken», 1884), – момент субъективного самовыражения, пе-

реживания одиночества и творческого экстаза передан напряженными угловатыми формами и экспрессивными контрастными красками. Деформация деталей и смещение перспективы, интенсивность цвета и рельефность живописной фактуры усиливаются в работах конца 1880-х, созданных в период душевной болезни. Его живопись и особенно графика этого периода оказали заметное влияние на многих шведских художников 1920–1930-х и привлекли внимание Э.Нольде* и П.Пикассо. Отчетливые «предэкспрессионистские» черты проявились также в пейзажах, преимущественно морских, А.Стриндберга (1890-е), свидетельствующих о его интересе к У.Тёрнеру. Действительность в них преображена в хаотичные, полные напряжения и бурной энергии видения, отражающие стремление «писать свой внутренний мир», ландшафт души – своеобразный прообраз его будущих «пьес снов». Живопись Стриндберга, практически неизвестная при его жизни и долго воспринимавшаяся как дилетантское «хобби» писателя, лишь во второй половине XX в. стала объектом искусствоведческого анализа.

Термин «экспрессионизм» в Скандинавии впервые встречается в 1911 в статье шведского искусствоведа К.Д.Моселиуса «Импрессионизм и экспрессионизм» («Impressionism och expressionism»), где он по существу тождествен «постимпрессионизму». Вскоре термин закрепился за скандинавскими, преимущественно шведскими и норвежскими, художниками, посещавшими между 1908 и 1913 школу-студию Матисса в Париже и участвовавшими в выставках «Молодые» («De unga», 1909–1910), «Восемь» («De åtta», 1912) в Стокгольме и «Шведские экспрессионисты» в Берлине (1915). Это привело к терминологической путанице в скандинавском искусствоведении, где термин «экспрессионизм» применялся по отношению к существенно различным явлениям: с одной стороны, к живописи Матисса и фовистов, с другой – к искусству немецких художников из групп «Брюкке»* и «Дер блауэ райтер»*. У наиболее видных шведских «учеников Матисса», особенно их главы И.Грюневальда и его жены С.Йертéн, наряду с влиянием учителя – обостренным вниманием к цвету, праздничной декоративности, упрощенности композиции, – проявляются и черты субъективной выразительности и динамического восприятия действительности, сближающие их с Мунком, Юсефсоном и немецкими экспрессионистами. Для передачи современного драматического содержания Грюневальд использует контрасты теплых и холодных тонов, диагональную композицию, срезы и деформацию деталей. Нервная и импульсивная по натуре, Йертен прибегает к карикатуре, искажению пропорций, вкладывая в свои картины глубоко личное содержание («Красная гардина», 1916). Чувство внутреннего напряжения и неудовлетворенности усиливаются в ее произведениях 1920–1930-х. Самый радикальный среди художников-авангардистов 1910-х Й.Адриан-Нильссон (псевдоним ГАН) имел контакты с Х.Вальденом* и журналом «Штурм»*, испытал влияние В.Кандинского*, Ф.Марка* (о которых в 1916 опубликовал статьи) и едва ли не всех авангардистских течений и выработал сложный индивидуальный стиль, синтезировав черты кубизма, футуризма и экспрессионизма. Однако в целом молодые художники ориентировались преимущественно на французское искусство, хотя, начиная с 1908, в Стокгольме и Гетеборге устраивались выставки объединений «Дер блауэ райтер» и «Штурм», Ф.Марка, В.Кандинского, О.Кокошки*, Э.Нольде, а журнал «Фламман» («Flamman», «Пламя», 1917–1921) помещал материалы из «Штурма» и др. радикальных европейских журналов.

Лишь на рубеже 1920–1930-х в тревожной политической обстановке, когда шведские художники прониклись предчувствием грядущих катастроф и сознанием трагизма бытия, рождается искусство, типологически родственное немецко-австрийскому экспрессионизму, несущее социально-политическую тенденцию, либо религиозную «весть». Среди шведских художников-экспрессионистов, весьма различных по индивидуальному стилю, выделяются так называемые «примитивисты», опирающиеся на самобытные национальные традиции, на народное «при-

митивное» искусство и «наивов» 1910-х. Бурлескные фигуры живописца и скульптора Б.Юрта, лишенные идеализации и стилизации, близки карикатуре и гротеску. Тяжелые, коренастые и неуклюжие, но подчиняющиеся внутреннему ритму и движению, выраженному прямоугольными формами, они передают размеренный ритм крестьянской жизни. В скульптуре Юрт предпочитал грубое, необработанное дерево, выразительность которого оттенял декоративными красками, синтезируя скульптуру и живопись. С.Эриксон опирался на те же художественные традиции, но они усложняются у него влиянием немецких экспрессионистов и Х.Сутина*, особенно привлекавшего его своей спонтанно-взрывчатой манерой. Выразительность живо схваченных, обобщенно и резко набросанных грубых фигур и фона усиливается у Эриксона интенсивным цветом и искажением пропорций. Самоучка А.Амелин, иногда также причисляемый к «примитивистам», – самый социально и политически острый из шведских экспрессионистов, стремившийся создать новое, агитационное искусство, адресованное массам. Живопись Амелина и эстетически явилась самым радикальным бунтом против «классических» тенденций и «новой деловитости»* («новой вещественности») в шведском искусстве 1920-х. Сюжеты Амелин часто заимствовал из газетных иллюстраций и личных наблюдений – чернорабочие и шахтеры, демонстрации и забастовки, сцены драк, насилий и убийств. Дебютная выставка художника в 1929 произвела сенсацию, как сюжетами картин, так и вызывающей, гротескной живописной манерой – огромными размерами полотен с густыми слоями краски, образующими рельефную мозаику. Мощь и гиперболизация отличают также пейзажи, ню, индустриальные композиции и портреты передовиков производства, созданные под впечатлением от поездки в Советский Союз в 1937.

Творчество художниц В.Нильсон и С.Деркерт, от увлечения кубизмом в 1910-е эволюционировало в 1930-е к так называемому «патетическому», или «драматическому», экспрессионизму, родственному Э.Нольде, О.Кокошке и К.Кольвиц*. В работах обеих художниц в центре стоит человеческая проблема – социальная, личностная, экзистенциальная. Человек предстает нагим, воплощающим отчаяние современного бытия. Главными персонажами их живописи стали их дети, в лицах, фигурах, жестах которых воплотилась общечеловеческая ситуация неуверенности, тревоги, страха человека в мире, увиденном глазами ребенка. В конце 1930-х художницы откликнулись на войну в Испании экспрессивными композициями, выражающими отвращение к насилию и жестокости. К «патетическому» экспрессионизму близок К.Хедберг, в портретах и групповых композициях истолковывавший конфликтные душевные ситуации человека во вневременном, метафизическом аспекте. Внимание художника сосредоточено на лице: оно выступает из неясной тьмы и выражает одно определяющее чувство – одиночество, боль, страдание, напряжение воли и т.п. Экспрессионистскими чертами отмечены живописные работы на религиозные мотивы И.Иварсона и Х.Ларсона, в библейских персонажах подчеркивавших общечеловеческое, земное начало, сближающее их с современным человеком. В 1950-е экспрессионистские традиции пережили своеобразное возрождение, возникшее как реакция на послевоенное беспредметное искусство. Наиболее видные его представители – Т.Ренквист, Э.Лундквист и С.Хальстрём. Под воздействием американского изобразительного искусства в Швеции возник также абстрактный экспрессионизм*.

Произведений музыки, в той или иной мере отмеченных влиянием экспрессионизма, в Швеции можно найти значительно больше, чем в других скандинавских странах. Влияния эти тесно сплавлены с иными стилистическими и эстетическими элементами, что объясняется тем, что интерес к экспрессионизму у шведских композиторов пробудился в то время, когда в странах Центральной и Западной Европы он в музыке практически себя изжил (конец 1940-х – начало 1950-х). Наиболее последовательно проявил увлеченность стилистикой экспрессионизма на определенном этапе своего

творчества Х.Русенберг, особенно в балетах «Каин и Авель» («Kain och Abel», 1964) и «Сыновья» («Sönerna», 1966). Некоторые исследователи относят к экспрессионизму творчество М.Пергамента, который родился в Финляндии, но поселился в Швеции, приняв в 1918 шведское гражданство (см. «Финляндский экспрессионизм»*). Черты своеобразного экспрессионизма, порожденного обращением к мрачным, фатально предопределенным, подчас патологическим сторонам человеческой натуры, крайней степенью эмоционального накала, доходящего до исступления (однако без подрыва ладотональных основ музыкального языка), присущи музыке Т.Рангстрёма, особенно его «Песням короля Эрика» («Kung Eriks visor», 1918) на стихи Г.Фрёдинга, в романсах и песнях на стихи Б.Бергмана, в Первой симфонии (памяти А.Стриндберга, 1914) и др. Наследие А.Шёнберга* и др. представителей «новой венской школы» тщательно изучалось композиторами так называемой «группы Понедельника» («Måndagsgruppen») и стихийно образовавшимся в конце 1940-х объединением композиторов-экспериментаторов под руководством их общего учителя Русенберга (И.Лидхольм, К.-Б.Блумдаль, С.-Э. Бекк и др.). Восприняв многое от техники музыкального языка Шёнберга, эти композиторы фактически остались далеки от эстетики и образности экспрессионизма (в виде исключения можно назвать лишь такое значительное произведение, как опера «Аниара», «Aniara», 1965, Блумдаля на сюжет поэмы Х.Мартинсона). Возникшие в Западной Европе новые проявления музыкального авангарда (сериализм, сонористика, минимализм, электронная музыка и др.) оттеснили на задний план интерес шведских композиторов к экспрессионизму, фактически создавшему почву для них.

Иногда в шведской музыкальной среде экспрессионистами называют Й.Нюстрёма, О.Хермансона и др. композиторов, имея в виду повышенную экспрессию их музыкального языка. Тягу к субъективности самовыражения в сочетании с высотами драматизма и резкой диссонантностью звучания, освобожденного от ладотональной функциональности, в музыке А.Петтерсона также иногда подменяют понятием «экспрессионизм», которое применительно к творчеству этих композиторов следует воспринимать скорее как метафору.

Лит.: Wallner B. Vår tids musik i Norden. Stockholm, 1968; Söderberg R. Den svenska konsten under 1900-talet. Stockholm, 1970; Bergendahl G. 33 svenska komponister. Stockholm, 1972; Vowels R. Expressionism in Scandinavia // Expressionism as an international literary phenomenon / Ed. by U.Weisstein. Paris; Budapest, 1973; Expressionismen och Sverige. Expressionistiska drag i svenskt måleri från 1910-talet till 40-talet. Stockholm, 1974; Espmark Kj.M. Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi. Stockholm, 1977; Werenskiold M. Ekspresjonisme – begrepets opprinnelse og forvandling. Oslo, 1981; Swedish composers of the 20th century. Stockholm, 1988; Algulin I. Die Moderne in der skandinavischen Literatur 1920–1960 // Die literarische Moderne. Bd. 2. Opladen, 1994; Расцвет модернизма в скандинавской живописи 1910–1920-х / Red. C.T.Edam, E.Samuelson. Uddevalla, 1989.

А.Мацевич (литература и изобразительное искусство), Н.Мохов (музыка)

ШВЕЙЦАРСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Экспрессионизм проявился в литературе и в искусстве Швейцарии не в такой острой форме, как в Германии или Австрии. Здесь преобладали осторожность, сдержанность, склонность не к революционным призывам, а к мистицизму (А.Штеффен, Я.Шафнер) и религиозному пафосу (К.Штамм*). Но тревожное ожидание грядущих катастроф и трагических потрясений, обостренное, наряду с другими факторами, еще и воззрениями Я.Буркхардта и Ф.Ницше, направленными против технократического оптимизма XIX в., в защиту сильной и свободной творческой индивидуальности, проявлялось уже в начале столетия в творчестве К.Шпиттелера и Р.Вальзера. Мощный инновационный потенциал заключало в себе творчество художника Ф.Ходлера.

Вызванный I мировой войной накал страстей породил и в Швейцарии своеобразную «эстетику отчаяния» – веру в то, что из великих страданий возникнет великая литература. Во всех областях искусства наблюда-

ется тенденция к разрушению стереотипов и пересозданию основополагающих для искусства XIX в. жанровых свойств, к увеличению личностного потенциала; в прозе заметно сжимается и отступает на задний план сфера бытописательства и возрастает роль сферы духа. К упрямым и своенравным одиночкам, сумевшим выстоять перед лицом нарастающего хаоса, среди швейцарцев можно отнести таких прозаиков, как Р.Вальзер, О.Вирц*, Х.Моргенталер*, А.Цоллингер*, Ф.Глаузер, а также (с оговорками) А.Штеффен, П.Ильг, А.Турель, Ф.Фанкхаузер*, отдавших заметную дань экспрессионистским новациям.

Но наиболее яркие проявления экспрессионизма отмечены в Швейцарии все же в области поэзии и драмы. Большую роль в оживлении и обновлении этих жанров сыграли многочисленные зарубежные литераторы, художники и политические деятели, покинувшие в результате преследований свои страны и осевшие в нейтральной и относительно свободной Швейцарии, где еще можно было без особого риска выступать против войны. Приют в этой стране обрели Х.Балль*, Т.Тцара, Л.Франк*, Р.Шикеле*, И.Голль*, Л.Рубинер*, А.Эренштейн*, А.Кольб и многие др. представители экспрессионизма. По словам Х.Балля, Швейцария во время войны оставалась «огромным естественным заповедником, в котором нации хранят свои последние резервы». В годы I мировой войны и сразу после нее Цюрих стал чем-то вроде «сборного пункта литературы» (Р.Фези); авангардисты на разные лады пропагандировали здесь свое искусство, издавали свои журналы и газеты, чаще всего недолговечные («Мистраль», «Сириус», «Кабаре Вольтер»*, «Цельтвег», «Ди вайсен блеттер»* и др.). Швейцарские писатели, вначале державшиеся в стороне от бурлившего на их территории литературного водоворота, постепенно начали втягиваться в него. Разбуженное войной и послевоенными потрясениями, которые не миновали и нейтральную Швейцарию, сформировалось поколение молодых литераторов, живописцев и графиков, восприимчивых к новым веяниям, испытавших сильное влияние немецкого экспрессионизма, – поэты К.Штамм, М.Пульфер*, К.Беннингер, З.Д.Штейнберг, М.Гайлингер, Ф.Штёклин, драматург Г.Ганц, художники А.Джакометти*, О.Баумбергер*, И.Эппер*, Э.Гублер и др. Их творчество отразило как общие тенденции эпохи, так и специфические особенности швейцарской жизни. От немецких экспрессионистов они отличаются еще большей тягой к абстрактности и религиозно-патетическому энтузиазму, они избегали политических призывов и почти не обращались к актуальным вопросам жизни общества. Их «революция» была «революцией сердца» («Revolution des Herzens», название изданной в 1925 драмы Ф.Мёшлина), и вызывалась она не представлениями о непримиримых классовых антагонизмах (в Швейцарии их удавалось примирить), а взрывом праведных эмоций, своего рода «социализмом чувства». Сказывался и свойственный швейцарскому искусству эффект «стилевого запаздывания», недоверчивого отношения к новациям. Поэтому ведущим литературным направлением экспрессионизм в этой стране не стал (собственно экспрессионистами можно назвать только К.Штамма, М.Пульфера и Г.Ганца); но он втянул в свое русло многих, его временными «попутчиками» становились даже те, кто позже выступил в роли отрицателей этого течения, называя его более стойких приверженцев «безумцами», «возмутителями спокойствия», «осквернителями собственного гнезда» (Р.Фези, М.Инглин*, А.Штеффен). Литературный экспрессионизм в Швейцарии был в значительной мере делом одиночек, склонных к утопии, мессианству и религиозной мистике. У швейцарских писателей не было своих экспрессионистских группировок и печатных органов (если не считать эмигрантских, где они сотрудничали лишь эпизодически).

Несколько иная ситуация сложилась в изобразительном искусстве. Значительная группа живописцев и графиков, среди которых были такие известные мастера, как О.Баумбергер*, А.Джакометти*, Ф.Э.Паули* и др., активно сотрудничала с эмигрантскими печатными органами и выставочны-

ми залами. Одним из первых объединений швейцарских художников, ориентировавшихся на экспрессионизм, была группа «Модернер бунд» («Moderner Bund», «Современный союз») вокруг П.Клее* (выставка в Цюрихе, 1916). В Базеле существовала организованная В.Нойхаусом* группа «Красно-синее» («Rot-Blau»). Вклад этих и некоторых др. художников в обновление изобразительного искусства Швейцарии неоспорим. В дальнейшем каждый из них пошел своим путем, сохранив в своем арсенале то, что было связано с изобразительными приемами экспрессионизма.

Таким образом, и Швейцария была охвачена «великим беспокойством» (название романа А.Цоллингера), ожиданием перемен, состраданием к жертвам войны и угнетения, жаждой приобщиться к «новой духовности». «Нас тоже захватила эта волна», – писал М.Пульфер. Правда, для Пульфера экстатические искажения социальной и культурной жизни – всего лишь симптом глубоко укоренившейся религиозной болезни поколения. Он призывает увидеть и понять ее во взаимосвязи с широким кругом материальных и духовных явлений. В стихотворении, вошедшем в сборник «Подъезд» («Vorfahrt», 1919), звучат призывы отказаться от роли простых созерцателей «новой пляски смерти», до основания разрушить «сверкающие фасады» и «построить молодую страну, новый светлый дом».

Если творчеству Пульфера, Ганца и рано умершего К.Штамма были присущи и «порыв сердца» (название вышедшего в 1919 сборника стихотворений К.Штамма), и космические мотивы, и идеи всемирного братства в духе Ф.Верфеля*, то у др. доминируют смутные видения краха, отчаяние, жалоба, мистический ужас. Робкий литературный бунт рубежа 1910–1920-х был все же далек от того, чтобы стать переломным моментом в развитии швейцарской литературы и искусства; он явился лишь коротким эпизодом, который сыграл, тем не менее, свою роль в сложной борьбе направлений и стилей и обогатил швейцарское изобразительное искусство и (в меньшей мере) литературу.

Лит.: Stern M. Expressionismus in der Schweiz. Bd. I–II. Bern; Stuttgart, 1981.

В.Седельник

ШЁБЕРГ, БИРГЕР (Sjöberg, Birger, 06.10.1885, Венерсборг, – 30.04.1929, Векшё) – шведский поэт и прозаик. Сын торговца. В юности работал продавцом, затем год сотрудничал в столичной газете «Стокхольмс Дагблад» («Stockholms Dagblad»), где опубликовал несколько стихотворений, а с 1907 – в провинциальной газете «Хельсингборгс-Постен» («Helsingborgs-Posten»). С 1925 перешел на положение вольного писателя. Отчасти под влиянием шведского поэта-песенника XVIII в. К.М.Бельмана, в течение пятнадцати лет, а особенно активно в 1918–1921, Ш. писал стихи (песни), которые сам перекладывал на музыку и с огромным успехом исполнял с эстрады, аккомпанируя себе на гитаре. Они составили первый поэтический сборник Ш. «Книга Фриды. Городские песенки о Фриде и природе, о смерти и космосе» («Fridas bok. Småstadsvisor om Frida och naturen, om döden och universum», 1922). Лубочный идиллический мирок шведского провинциального городка начала XX в., названный им «Маленьким Парижем», окрашен мягкой иронией, подчеркиваемой нарочито серьезным тоном лирического героя – приказчика, влюбленного в Фриду. Поэзии Ш. оригинальность придает искусная стилизация, переплетение различных поэтических пластов от реминисценций романтизма до «низких» жанров – лубка, эстрадных и опереточных куплетов. Ироническая дистанция в то же время вскрывала хрупкость ностальгической идиллии на фоне послевоенной действительности.

Сходная атмосфера характеризует единственный роман Ш. «Квартет, который распался» («Kvartetten som sprängdes», 1924), где вокруг будничной любовной истории в небольшом провинциальном городке, возбужденном экономическим кризисом начала 1920-х, разворачивается пестрый круговорот событий. Комизм характеров и юмор скрывают подспудную горечь. Роман отличает свободная, прихотливая, но продуманная композиция.

Из ощущения крушения идиллии и мучительных сомнений в своем поэтическом призвании родился дисгармоничный, разорванный поэтический мир последнего и главного произведения Ш. – сборника стихов «Кризисы и венки» («Kriser och kransar», 1926). Чувство одиночества во враждебном мире, отрицание идейных догм и саморазоблачение, парадоксальное сочетание иронической сатиры и исповеди, отчаянные поиски религиозного и этического идеала, смысла в абсурдном призрачном бытии – все это выражено дерзкими, непривычными для шведской поэзии художественными средствами, позволяющими рассматривать книгу Ш. в контексте экспрессионизма. Не связанный непосредственно с европейским авангардом, Ш., однако, проявлял интерес к новейшей живописи; определенную роль в его переориентации сыграла ранняя лирика П.Лагерквиста*, но ее эмоциональная насыщенность в лихорадочной поэзии Ш. многократно усилена. Стихотворения сборника полны зримыми, осязаемыми экспрессивными образами, в которых материализуются движения чувств и психические реакции, обретающие наглядность галлюцинаций. Не отказываясь от стихотворного метра и рифмы, широко используя также выразительные возможности белого стиха, Ш. радикальным образом обновляет и обогащает поэтическую речь разговорной, бытовой, деловой лексикой, рекламными и газетными текстами, специальными техническими и экономическими терминами, неожиданными сочетаниями абстрактных и конкретных понятий («огненные методы тревоги», «догмы толкали друг друга»), резкими переходами, контрастами, деформациями. В поисках разнообразия ритмико-фонетических средств (рифм, аллитераций и т.п.) Ш. порой сближается с футуризмом.

Публика и критика не приняли «нового» Ш., но впоследствии сборник «Кризисы и венки» занял одно из центральных мест в шведской литературе межвоенного периода и сыграл виднейшую роль в становлении шведского поэтического модернизма 1930–1940-х. Из огромного рукописного наследия Ш. опубликована лишь небольшая часть в нескольких изданных посмертно сборниках.

Соч.: Skrifter [5 d.]. Stockholm, 1929; Fridas andra bok. Stockholm, 1929; Minnen från jorden. Stockholm, 1940; Syntaxupproret. Stockholm, 1955; Fridas tredje bok. Stockholm, 1956.

Лит.: Helén G. Kriser och kransar i stilhistorisk belysning. Stockholm; Köpenhavn, 1946; Axberger G. Lilla Paris' undergång. Stockholm, 1960; Synpunkter på Birger Sjöberg / Red. L.H.Tunving. Stockholm, 1966; Svedjedal J. Skrivaredans. Birger Sjöbergs liv och diktning. Stockholm, 1999.

А.Мацевич

ШЁНБЕРГ, АРНОЛЬД (Schönberg, Arnold, 13.09.1874, Вена – 13.07.1951, Лос-Анджелес, США) – австрийский композитор, педагог, музыкальный теоретик, дирижер, художник. Родился в семье небогатого коммерсанта, в восемь лет начал сочинять музыку. Глава новой венской школы, фактически ставшей синонимом музыкального экспрессионизма (название возникло в сравнении с «первой венской школой», которую представляли Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт). Ш. не получил систематического музыкального образования, кратковременно брал уроки у своего будущего шурина, австрийского композитора и дирижера А.Цемлинского. С 1925 – профессор композиции в Прусской Академии искусств в Берлине. В 1933 эмигрировал, жил и работал в США. Представители школы Ш.: А.Берг*, А.Веберн, Г.Айслер, Э.Штайн и др. Автор музыкально-теоретических работ и критических статей. Один из крупнейших лидеров первой волны музыкального авангарда. Новаторские эксперименты Ш. базировались на углубленном изучении традиции, в первую очередь И.Брамса, Р.Вагнера, Р.Штрауса, Г.Малера.

Уже в сочинениях «романтического» периода (1897–1908: струнный секстет «Просветленная ночь», 1899; симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда», 1903; 1918; кантата «Песни Гурре», 1911 и др.) проявились близкие экспрессионизму черты. Но радикальный переход собственно к экспрессионизму совпал с освоением новой системы музыкального мышления – так называемой «свободной атональности» (приблизительно

с 1908 до начала 1920-х: отдельные стихотворения из «Книги висячих садов» С.Георге, ор. 15 для сопрано и фортепьяно, 1909, три фортепьянные пьесы ор. 11, пять оркестровых пьес ор. 16 и др.). Интуитивное самовыражение, высвобождение иррациональных сил подсознания приводит к отказу от привычных канонов прекрасного. Каждое сочинение становится напряженным поиском новой духовности в дисгармоничном и противоречивом мире. В этот период на формирование эстетических взглядов Ш. оказало влияние его сближение с О.Кокошкой* и В.Кандинским*. Одновременно Ш. занимается живописью, его картины экспонируются на экспрессионистских выставках, его произведения (живописные и музыкальные, также как и композиции Берга* и Веберна) представлены в альманахе «Дер блауэ райтер»*.

Первый опыт экспрессионистского музыкального театра Ш. – монодрама «Ожидание» (либретто М.Паппенхейм, 1909, постановка 1924, Прага, дирижер А.Цемлинский). Единственная героиня оперы – безымянная женщина, доведенная до экстремального состояния психической дезинтеграции. Ее смутным предчувствиям «резонирует» пугающий ночной пейзаж. Драма с музыкой «Счастливая рука» (либретто автора, 1913) для солиста, хора, оркестра и пантомимической группы выражает фатальное одиночество отчужденной личности через переживания героя (безымянного мужчины), который окружен бессловесными персонажами и комментирующим хором. Мелодрама «Лунный Пьеро» (1912, текст А.Жиро) – пример экспрессионистской лирики, нервно-возбужденной и потаенной, насыщенной скрытыми символами. Здесь Ш. впервые использует новую манеру скользящего полупения-полуговора (Sprechgesang), создающую неповторимый художественный эффект остранения избранного текста.

В 1920-е с переходом к двенадцатитоновой системе композиции (додекафонии) экспрессионистский период в творчестве Ш. заканчивается. Однако отдельные пересечения с экспрессионизмом возникают и в дальнейшем. В опере «Моисей и Аарон» (1932, неокончена) на основе библейского мифа трагедийно осмыслена нравственно-философская проблематика: смятение и колебания народа, нуждающегося в пастыре и в осязаемых истинах, и одиночество непонятого пророка, который, не обладая красноречием, не может вразумить толпу, поклоняющуюся золотому тельцу. В антифашистских произведениях «Ода Наполеону» (по Байрону, 1942) и «Уцелевший из Варшавы» (1947) Ш. приходит к тематике социального протеста.

Идеи Ш. были развиты учениками и подхвачены во второй половине XX в., в том числе и опосредованно – через творчество Веберна и Берга.

Лит.: Stückenschmidt H.H. Schönberg. Leben. Umwelt. Werk. Zürich, 1974; Соллертинский И. Шёнберг. Л., 1934; Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. М., 1975; Кон Ю. Шёнберг // Музыка XX в. Ч. 2. Кн. 4. М., 1984.

Е.Тараканова

ШИЙКЕЛЕ, РЕНЕ (Schickele, Rene, псевдоним Заша, 4.08.1883, Оберенхейм, Эльзас, – 31.01.1940, Ванс, Франция) – прозаик, поэт, драматург, публицист, писал преимущественно на немецком языке. Сын немца и француженки, Ш. вырос и сложился как писатель под воздействием двух культур. Изучал естественные науки и филологию в университетах Страсбурга, Мюнхена, Парижа и Берлина, в 1902 вместе с О.Флаке и Э.Штадлером* основал журнал «Штюрмер» («Der Stürmer», «Бунтарь»), в 1903 издавал журнал «Меркер» («Der Merker», «Буквоед»). В последующие годы сотрудничал в нескольких немецкоязычных изданиях, путешествовал по Европе, Северной Африке, Ближнему Востоку, Индии; в 1911 – главный редактор страсбургской газеты «Нойе цайтунг» («Neue Zeitung», «Новая газета»). С 1913 Ш. – постоянный сотрудник ведущего экспрессионистского журнала «Ди вайсен блеттер»*, а в 1915–1919 – его издатель. Поскольку пацифистская платформа журнала не устраивала германские власти, Ш. вместе с редакцией переехал в 1915 в Швейцарию, где жил в годы I мировой вой-

ны. После войны возвратился в Германию, но в 1932 эмигрировал во Францию, умер подданным этой страны.

Ш. – один из зачинателей и ведущих представителей экспрессионистского движения, вначале как поэт (сборник «Мое сердце, моя земля», «Mein Herz, mein Land», 1915), затем как прозаик и публицист. За то, что ему удалось собрать вокруг журнала мятежных духом молодых литераторов, Т.Манн назвал Ш. «генералом экспрессионизма». Роман Ш. «Бенкаль, утешитель женщин» («Benkal, der Frauentröster», 1914) считается эстетическим и политическим манифестом раннего экспрессионизма; в нем впервые в немецкоязычной прозе возникают мрачные видения надвигающейся мировой войны. Герой романа, талантливый скульптор и неутомимый озорник, впитавший воззрения персонажей Мошероша и Гриммельсхаузена, Бенкаль важнейшими свойствами человеческой природы считает жажду свободы и красоты. Процесс самопознания и самоосвобождения приводит его к эмоциональному бунту против косного окружения, небывалая интенсивность чувств находит выражение в крике*; его искусство, которое он «выводит» на улицу, в массы, становится обвинением, предостережением, утешением и одновременно зловещим предзнаменованием грядущих катастроф. Ш., вместе с Р.Ролланом и Г.Гессе, выступил против шовинистической истерии, призывал к благоразумию, в разных по жанру произведениях варьировал мысль о преступной бессмысленности братоубийственной войны. Как и большинство экспрессионистов, он клятвенно отрекался «от всякого насилия, от любого принуждения» (стихотворение «Отречение»). Идея единения «друзей человечества», духовного объединения Европы питалась в его творчестве чувством двойной национальной принадлежности; его волновала судьба эльзасцев, оказавшихся в пограничной зоне между Германией и Францией и переходивших под юрисдикцию то одной, то другой страны. Судьбе эльзасцев посвящена трилогия «Рейнское наследство», состоящая из романов «Мария Каппони» («Maria Capponi», 1926), «Вид на Вогезы» («Der Blick auf die Vogesen», 1927) и «Волк в стаде» («Der Wolf in der Hürde», 1931); в ней Ш. протестует против реваншистских настроений не только в Германии, но и во Франции.

В отличие от многих писателей-экспрессионистов, Ш. избегал резких экспериментов с языком и литературными формами, его стиль представлял собой «очень странную смесь суровой зрелости, буйной уравновешенности, галльской эротики и немецкой совестливости» (А.Эренштейн*). Начав как символист и неоромантик (юношеские стихи), он, пройдя самую протяженную во времени и самую продуктивную в творческом отношении стадию экспрессионизма, успел воздать должное и «новой деловитости»*, и реализму. Он умел находить равнодействующую между началом объективным и субъективным, рациональным и иррациональным, изобразительным и выразительным даже в те периоды, когда они далеко отходили друг от друга.

Соч.: Pan. Sonnenopfer der Jugend. Berlin, 1902; Der Fremde. Berlin, 1909; Weis und Rot. Berlin, 1910; Die Leibwache. Berlin, 1914; Aisse. Leipzig, 1915; Hans in Schnackenloch. Berlin, 1915; Am Glockenturm. Berlin, 1929; Die Mädchen. Drei Erzählungen. Berlin, 1920; Symphonie für Jazz. Berlin, 1929; Die Flaschenpost. Amsterdam, 1937; Grand'maman und der Preusse. Zwei Romanfragmente. Berlin, 1978.

Лит.: Meyer J. Vom elsässischen Kunstfrühling zur utopischen civitas hominum. Jugendstil und Expressionismus bei Rene Schickele (1900 bis 1920). München, 1981; Elsässer, Europäer, Pazifist / Hg. A.Finck, M.Staiber. Morstadt, 1984.

В.Седельник

ШИЙЛЕ, ЭГОН (Schiele, Egon, 12.06. 1890, Тульн, Нижняя Австрия – 31.10.1918, Вена) – австрийский живописец и график. Родился в семье чиновника. В 1906–1909 учился в Академии художеств в Вене, в 1908–1911 жил и работал в постоянном общении с историком искусства О.Бенешем и художником Г.Климтом. В 1911–1912 – член мюнхенского объединения «Зема» («Sema»), участник выставок «Дер блауэ райтер»* (Мюнхен) и «Зондербунда» («Sonderbund», Кёльн). В 1913–1918 постоянный участник

крупнейших художественных выставок в Вене, Мюнхене, Кёльне, Риме, Брюсселе и Париже. Рано скончавшийся Ш. может быть по праву поставлен в один ряд с Ф.Кафкой* и О.Кокошкой* как фигура масштабно равноценная в австрийском экспрессионизме и получившая в 1910-е столь же громкую международную известность.

Некоторые исследователи не без оснований сравнивают Шиле с Э.Мунком*, еще более очевидно его сходство с немецким скульптором В.Лембруком* по драматизму ощущения своей эпохи и заведомой предопределенности их трагических судеб. О Ш. можно говорить как о фигуре жертвенной в искусстве; он был художником-медиумом, наделенным способностью видеть нечто сверххарактерное в обыденной реальности и фиксировать эту последнюю как реальность духовно-экспрессивного и даже инфернального, фантасмагорического порядка. Данным обстоятельством можно объяснять преобладание в его обширном наследии мгновенных зарисовок с обнаженной натуры, а также его абсолютное равнодушие к полемике вокруг поисков в новейшем искусстве («Я думаю, что нет никакого “современного” искусства, есть только искусство как таковое, и оно существует постоянно», 1911).

Еще в Академии Ш. сумел прийти к необходимой ему модификации приемов стиля «сецессион» и в дальнейшем оставался неподвластным воздействию парижского и мюнхенского авангарда начала 1910-х. Ш. всегда была свойственна исключительная свобода рисовальщика, особая «нервность» контурной линии в набросках обнаженной натуры, а также подчеркнуто графическая основа в живописных композициях. Как и у В.Лембрука, его творчество имело типично визионерскую корневую природу и отвечало представлениям грядущего экзистенциализма об изощренности сознания человека и относительности его физического бытия. («Жить и умереть – это прекрасно! Я радуюсь и тому и другому!.. Художники чувствительны к великой вибрации света, к теплу, к дыханию живых существ, к приходу и уходу...», 1911.) Такое восприятие жизни получило концентрированное воплощение в живописи Ш. начала 1910-х («Всматривающийся в себя», «Die Selbstseher», «Смерть и человек», «Tod und Mann», 1911; «Агония», «Agonie», 1912; «Мертвый город», «Tote Stadt», 1912; «Смерть и девушка», «Tod und Mädchen», 1915). Почти каждый человеческий образ у Ш. воспринимается фантомом, астральным призраком, благодаря особой «пронзительности» позы и внутреннего состояния («Мим ван Озен», «Mime van Osen», 1910; «Эдуард Космак», «Eduard Kosmack», 1910; «Автопортрет с черным сосудом и разведенными пальцами», «Selbstbildnis mit schwarzem Tongefäss und gespreizten Fingern», 1911 и др.). Молодой художник особенно пристально исследует загадку собственного «я», утрируя порой мысль о патологической изнанке своего изображаемого двойника. В крупном плане лица ребенка Ш. щет отзвуки его прежних воплощений и некоей вселенской «осведомленности», недоступной взрослым; обнаженное тело девочки-подростка для него – носитель едва сдерживаемого сексуального потенциала, предвестие чувственного взрыва.

Откровенность эротики в рисунках и акварелях Ш. и его интерес к теме отношения полов ошеломляли зрителя. В марте 1912 Ш. был арестован в Нойленбахе после открытия выставки своих работ и заключен в тюрьму «за распространение безнравственных рисунков» (о психологическом потрясении художника свидетельствует его «Заключенный. Автопортрет» («Gefangener. Selbstbildnis», 1912), хранящийся в венской Альбертине) «Как художник он, разумеется, не отвечает малокровному нравственному идеалу положительного человека, – писал в защиту Ш. его друг и будущий биограф А.Ресслер. – Против чего он бессознательно протестует? Против всего половинчатого, незыблемого, чванливого, против тех, кто считает себя здоровыми и здравомыслящими во все времена [...] короче говоря, – против посредственности, мнящей себя образцом для остальных людей». Эпизод с арестом свидетельствовал о силе воздействия искусства Ш., но и о его обреченности как художника, не способного на творческие компромиссы и на противостояние консер-

вативному обществу. По иронии судьбы сам он в 1916 оказался надзирателем в лагере пленных русских офицеров в Нижней Австрии. В ноябре 1918, вскоре после первого большого успеха своих работ на 49-й выставке Венского Сецессиона, двадцативосьмилетний Ш. скоропостижно скончался от гриппа вместе с женой. Большинство его полотен и рисунков хранится в художественных музеях Вены.

Произв.: «Подсолнечник», «Sonnenblumen», 1909; «Сидящий обнаженный» («Автопортрет»), «Sitzender männlicher Akt» («Selbstbildnis»), 1910; «Мертвая мать», «Tote Mutter», 1910; «Автопортрет с черным глиняным сосудом», «Selbstbildnis mit schwarzem Tongefäß», 1911; «Пророки» («Двойной автопортрет»), «Propheten» («Doppelbildnis»), 1911; «Женский портрет» («Валери Нойциль»), «Portrait einer Frau» («Valerie Neuzil»), 1912; «Двойной портрет» («Отто и Генрих Бенеши), «Doppelportrait» («Heinrich und Otto Benesch»), 1913; «Окна», «Fenster», 1914; «Автопортрет в образе св.Себастьяна» («Selbstportrait als heiliger Sebastian»), 1914/1915; «Семья» («Die Familie»), 1918.

Соч.: Briefe und Prosa. Wien, 1921.

Лит.: Kallir O. Egon Schiele. Das druckgraphische Werk. Wien, 1970; Rallir J. Egon Schiele: The Complete Works. New York, 1990.

Ю.Маркин

ШИ́МИЧ, АНТУН БРАНКО (Simić, Antun Branko, 18.11.1898, Дриновци, Герцеговина, Австро-Венгрия, – 02.05.1925, Загреб, Королевство сербов, хорватов и словенцев) – хорватский поэт, эссеист, критик, издатель журналов. Родился в бедной семье ремесленника. Обучение начал во францисканской гимназии в Широком Бриеге, продолжал в Винковцах, Мостаре. В 1914 перевелся в Загреб, где через два года прервал обучение и стал профессиональным литератором. Стихи начал писать с 1912, перед войной печатался в молодежных журналах, затем – уже как критик и публицист – в авторитетных журналах «Савременик» («Современник») и «Хрватска просвета» («Хорватское просвещение»). В это время он считал себя последователем Матоша, основное содержание его стихов: осеннее умирание природы, ностальгические воспоминания о детстве, неосуществимость надежд, тоска по невыразимому. В 1917 несколько его стихотворений появились в символистско-романтическом альманахе «Грич». В 1916–1917 он пережил «сильнейший кризис» и «великую перемену» (по его собственным словам, известным из дневника). Начинается экспрессионистский период его творчества. Тематика стихов резко меняется: их отличает переполненность образами, отрывочность, спонтанность, ассоциативность чувств, в них выражен страх, страдание и одиночество. Поэта мучает ощущение вездесущей, метафизической угрозы: город, обрекающий человека на одиночество, где «на каждом углу стоит смерть», «боль плоти» (как рефлекторный отзвук военной темы, которую он не затрагивал), вещи, одичавшие и вышедшие из повиновения. Мир видится ему «как разбитая детская игрушка». Мотив смерти в стихах Ш. появляется все настойчивее.

Причины подобной «великой перемены» связаны не только с его личным жизненным опытом, но и со знакомством, по его словам, с «новой немецкой поэзией», с экспрессионизмом и журналом «Штурм»*. Он сам берется за издательскую деятельность и вначале издает журнал «Виявица» («Vijavica», «Вихрь», конец 1917 – начало 1919, всего вышло четыре номера), а затем журнал «Юриш» («Juriš», «Штурм», 1919, в сотрудничестве с Н.Миличевичем и Г.Крклецом, всего вышло три номера). В журнале «Виявица» большинство текстов написал сам Ш., среди них – программные статьи «Вместо всех программ» («Namesto sviju programa») и «О музыке форм» («O muzici forma»). В них он ополчается на тех, к кому, в свой символистский период, относился с почитанием: на К.Ш.Джальского, И.Войновича, В.Назора, Й.Дучича, М.Цихлар-Нехаева и др. Все созданное старшим поколением ему кажется теперь «обманом». Страдающая человеческая душа становится опорой его этических и религиозных исканий. Искусство, по его мнению, имеет внеклассовый, национальный характер, но прежде всего это «экспрессия». Оно не может быть ни «игрой», ни «предметом роскоши» – это

«душевное переживание, потрясение, крик, воплощение переживания в форму». «Новое искусство» должно быть обращено к человеку, к его элементарным, повседневным нуждам и страданиям. Ш. ратовал за разрыв с любой традицией, казавшейся ему «риторикой», «излишеством» и «красивостью», декларировал обращение к «истине», которую находил в непосредственном выражении личности, освобожденной от общественных оков и условностей морали. Бунт творческой личности против косной действительности – обязательное условие поисков абсолютной истины. Сама же абсолютная истина – это «божественная душа», «высший порядок». Искусство должно способствовать установлению нового порядка на Земле. Под влиянием идей Кандинского* в глубине всякой вещи Ш. находит звук.

В журнале «Юриш» его внимание в еще большей степени сосредоточено на отвлеченно-этических вопросах (статьи «Одиночество духа», «Usamljenost duha», «Прорыв», «Juriš», программное «Стихотворение поэта», «Pesma pesnika»). Он все больше размышляет об общественной роли искусства и судьбе художника: поэт, по его мнению, обречен на творческое испытание метафизических истин и подвиги самосознания, его судьба – трагична.

В единственный прижизненный сборник поэзии Ш. «Преображения» («Preobraženja», 1920) вошли стихи, написанные после «великой перемены»: все они так или иначе касались преображения предметного мира в духовный, описывали состояние на грани света и тьмы, яви и мистической тайны. Тематика стихов разнообразна. К пейзажной лирике, лишенной реалистических деталей, относятся отвлеченные, как будто увиденные сквозь туман проекции глубинного чувства с религиозной окраской. Описания земной любви и событий повседневной жизни приобретают духовное измерение, отодвигаются от земной конкретики и превращаются в символы потустороннего мира. Отдельные людские судьбы, обязательно включающие мотив «очищения страданием», становятся иллюстрациями «двусоставной» природы человека, конкретными воплощениями абстрактного Всечеловека. В образе матери «воскресает из глубины времен далекая вечная праматерь». Мир предстает пронизанным пантеистической гармонией. Одиночество современного человека объясняется его отрывом от извечной целостности; лишь дети и поэты в своей невинности способны откликнуться на сущностные, духовные колебания Вселенной, войти в контакт со стихией исконной простоты и правды.

Книга «Преображения» стала кульминацией светлых религиозных упований Ш. Затем его поэзия внезапно теряет абсолютные ориентиры: в последний период творчества мир предстает перед поэтом голым, пустым, безжизненным – и переполненным страдающими живыми существами. Взгляд Ш. прикован к «товарищам по страданию», чей удел – «боль бесчисленных, вечно свежих ран». Все, что они делают, лишено смысла. В обезбоженном, холодном мире даже любовь оказывается всего лишь оргией чувств, не способной избавить от одиночества. Поэты утрачивают функцию демиургов и медиумов и превращаются в лицедеев, паяцев, которые перед лицом всеобщего уничтожения сами остаются «немы и беспомощны». Смерть из духовного преображения, перехода души к Божеству, превращается в процесс функционирования материи, ее биологический распад на элементы. В этот период Ш. испытывает тяжелые материальные трудности, много болеет (в том числе туберкулезом). Он предвидит свою скорую кончину, почти маниакально переживает ее во всех подробностях. Перед лицом неизбежности смерти он шаг за шагом вырабатывает в себе стоическое смирение.

Постепенно меняются и теоретические взгляды Ш. на экспрессионизм. В статье «Экспрессионизм и человечество» («Ekspresionizam i svečovečanstvo», 1922) он отмечает омассовление этого понятия и просит не причислять его к экспрессионистам: «Экспрессионизм – это новейшее название для художественной и вообще духовной неразберихи у нас и (в большей степени) в современной Германии. Лучше сказать: но-

вейшая неразбериха в искусстве сама себя назвала экспрессионизмом». В статье «Новые немецкие поэты» («Novi njemački pesnici», 1924) он уже не видит программной связи между отдельными, любимыми им немецкими поэтами и считает, что они лишь «случайно» оказались причисленными к одному течению. «Понятие экспрессионизма, – пишет он, – не может быть никакой дефиницией, а сегодня и вообще едва ли может что-то значить. Оно теряется в неопределенной широте, не имеет контуров». Ш. критикует Вальдена* за разработанную в его журнале теорию «абсолютной поэзии», считая, что так из поэзии выхолащивается ее духовное содержание, а для художника средства превращаются в самоцель. Не меньшее отторжение вызывает у него и «риторика» экспрессионистов активистского направления, прежде всего Верфеля*. Его собственные художественные взгляды постепенно концентрируются вокруг понятия «органического» в искусстве, которое он понимает как синтез метафизических экспрессионистских идей и этики нового (то есть пришедшего после футуризма и экспрессионизма) реализма. В 1924 он начинает издавать еще один журнал – «Книжевник» («Književnik», «Литератор», вышло всего три номера), где намеревается пропагандировать свои новые взгляды на искусство, но эту деятельность прерывает смерть в туберкулезной клинике.

Соч.: Sabrana djela. Zagreb, 1960.
Лит.: Žarković A.A. Uspomene o A.B.Šimiću i njegovom knjizevnom krugu // Krugovi. 1955. Br. 2; Hrvatska književna kritika. T. IX. Kritika izmedju dva rata. Zagreb, 1966; Ristić M. Prisustva. Beograd, 1966; Vučković R. Preobražaji i preobraženja. Sarajevo, 1969.

М.Карасева

ШИНКО, ЭРВИН (Sinkó Ervin, 05.10. 1898, с. Апатин – 26.03.1967, Загреб, Югославия) – венгерский писатель, поэт. Родился в бедной еврейской семье, учился в гимназии в г. Сабадка. С 1939 постоянно жил в Югославии. Еще в юности, будучи библиотекарем в рабочем клубе, сблизился с социал-демократическим движением, что определило его мировоззрение, в котором христианский гуманизм и толстовство переплелись с социалистическими идеями. Движимый антимилитаристским и антибуржуазным протестом, Ш. в 1916 примыкает к группе Л.Кашшака* и публикует в журнале «Ма»* свои экспрессионистского склада стихи, в которых необходимость общественных преобразований и революционно-политического действия предстает как проблема этической правомерности насилия. Тогда же он был призван в действующую армию, а по окончании войны вошел в будапештский рабочий Совет (1918). Ответственные военно-административные посты Ш. занимал также в Советской Венгрии (1919). В многочисленных статьях он поддерживал русскую и венгерскую революции как закономерный поворот к новой морали, к «любви и взаимопониманию», с целью окончательно устранить «ненависть, злобу, разрушительные, мстительные инстинкты». На этот путь преображения общества и человека вступает, по его мнению, и литература, своим пафосом и художественным строем поддерживая целеустремленную волю.

В годы эмиграции (Вена, 1919–1926; Югославия, 1926–1932; Париж, Цюрих, 1932–1935; Москва, 1935–1937; в 1937–1939 – опять Париж) Ш. отошел от экспрессионизма («активизма»*), хотя в своей поэзии сохранил свободную «парящую» ассоциативность и прозаизированный нерифмованный стих. Его социалистические взгляды одновременно приобретают антидогматическую окраску, о чем свидетельствуют романы «Оптимисты» («Optimisták», 1931–1934, полностью издан в 1953–1955), где вновь подымается волновавший его вопрос о допустимости революционного насилия, об испытании свободой и властью; «Роман об одном романе» («Egy regény regénye», по сербско-хорватски – 1955, по-венгерски – 1961), в котором суммированы тягостные московские впечатления времен судебных процессов 1935–1937. Участник освободительного партизанского движения в Югославии во II мировую войну Ш. деятельно включился в послевоенную культурную жизнь этой страны как переводчик, поэт,

драматург, плодовитый прозаик и литературовед, университетский преподаватель венгерской литературы.

Соч.: Éjszakák és hajnalok. Szabadka, 1916; A fájdalmas Isten. Bécs, 1923; Honfoglalás előtt. Újvidék, 1976; Vándorbotom meg-megtorpan. Újvidék, 1977.

Лит.: Bosnyák I. Ember a forradalomban, ember a soron kívűl. Újvidék, 1977; Bori I. Sinkó Ervin. Újvidék, 1981; József F. A megszenvedett világnézet írója – Sinkó Ervin // «Az időt hoztuk magunkkal». Budapest, 1985; Szőllős P. Sinkó Ervin krisztianizmusa // Mítosz és utópia. Irodalom-és eszmetörténeti tanulmányok. Budapest, 1995.

О.Россиянов

ШМИДТ-РО́ТЛУФ, КАРЛ (Schmidt-Rottluff, Karl, псевдоним; настоящее имя Карл Шмидт, 01.12.1884, местечко Роттлуфф близ Хемница – 10.08.1976, Западный Берлин) – немецкий живописец, график и скульптор. Родился в семье мельника, изучал архитектуру в Высшей технической школе в Дрездене (1905–1906), но вскоре оставил учебу после знакомства с живописью Ван Гога*, Э.Мунка* и Э.Нольде*. Один из основателей художественного объединения «Брюкке»* в Дрездене. До 1911 жил и работал в Дрездене, позже почти постоянно – в Берлине (ежегодно проводя весну и лето на этюдах в Дангасте, Мазурах и в Померании).

Неоспоримой заслугой Ш.-Р. следует считать его вклад в разработку художественной системы немецкого экспрессионизма в живописи и графике. В этой роли он может быть сравним только с Э.Л.Кирхнером* по радикализму и принципиальности новаторских позиций. Он начинал как последователь Сезанна и с 1906 был настолько поглощен мыслью о новой пространственной структуре и пластических ценностях живописной формы, что даже в глазах единомышленников выглядел аскетом и творцом «геральдического» (Т.Дойблер*) стиля, абсолютно равнодушным к сюжету и литературному контексту в искусстве (Л.Г.Буххайм: «Он был великим молчальником. С его стороны не последовало ни теоретических высказываний, ни философских концепций [...] В его живописи ощущалось нечто упрямое, основательное, серьезное»).

В пейзажных полотнах Ш.-Р. Человеческая фигура встречается редко и обычно растворяется в жестко структурируемой композиции картины. В отдельных случаях человек, напротив, вводится очень крупным планом так, что обращается в некую фрагментированную «конструкцию», вступающую в напряженные пространственные отношения с окружением («Девушка за туалетом», «Mädchen bei der Toilette», 1912; «Красная дюна», «Rote Düne», 1913). Ш.-Р. композиционно мыслит только в пределах двухмерного пространства, которое в свою очередь конструируется из схематично намеченных визуальных реалий, существующих в той же плоскостной ипостаси и вне законов реальной пространственной взаимосвязи. Цвет, ритм и конфигурации плоскостей как бы обретают при этом функцию лаконичных и действенных «иероглифов», приводимых к абсолютному композиционному единству («Солнце в сосновом лесу», «Sonne im Kiefernwald», 1913).

Эта живописная манера в ее общих чертах, несомненно, существовала в немецком экспрессионизме с начала 1910-х. Но в интерпретации Ш.-Р. она поражала особой мощью воздействия, своего рода экстатическим монументализмом в передаче обыденных реалий действительности. Цвет в его жестких, порой дисгармоничных «созвучиях», как обычно у живописцев «Брюкке», структурирует пространство картины, но при этом он гораздо интенсивней и содержит некий медитативный подтекст как намек на мистическое переживание живописцем картины природы. В одном из своих редких публичных высказываний Ш.-Р. подчеркнул мысль о вечности проблем, занимавших современных художников: «Искусство разве что заявляет о себе все в новых и новых формах, так как постоянно появляются новые личности, сущность же его, помоему, никогда не меняется. Возможно, я заблуждаюсь, но о себе скажу, что у меня нет никакой программы. Есть лишь страстное желание постигать то, что я вижу и чувствую, и находить этому как можно бо-

лее совершенное воплощение» (1914). «Монументальный стиль» Ш.-Р. в его классическом варианте эволюционировал до конца 1910-х; одним из последних подтверждений стал цикл из девяти ксилографий на тему жизни Христа (1918), отразивший силу переживания художником I мировой войны (в 1915–1918 он служил санитаром на Восточном фронте).

В 1920-е Ш.-Р. много путешествовал (Рим, Капри, Париж, Далмация, Швейцария) и интенсивно работал в технике акварели, добиваясь и в этом камерном жанре искусства действенных цветовых и ритмических ощущений («Беседа за столом», 1924). Судя по его скульптурам (пластикой он особенно активно занимался в 1915–1917), художник проявлял интерес к кубистическим и конструктивистским тенденциям в современном европейском искусстве («Голова», «Kopf», 1921).

В 1931 Ш.-Р. стал действительным членом Прусской Академии искусств, из состава которой был выведен в годы нацизма (1933), а в 1937 объявлен «дегенеративным художником». В 1943, после разрушения в Берлине его мастерской и гибели большинства картин, Ш.-Р. возвратился в Хемниц, где оставался до конца войны. Позднее преподавал в Высшей школе изобразительных искусств в Западном Берлине (1947–1954), а в 1964 выступил инициатором создания музея «Брюкке» (там же, открыт в 1967). Признанием выдающейся роли Ш.-Р. в немецком изобразительном искусстве стала его прижизненная юбилейная выставка в 1974, проведенная в ГДР, ФРГ и в Западном Берлине.

Произв.: «На вокзале», «Am Bahnhof», 1908; «Усадьба в Дангасте», «Gutshof in Dangast», 1910; «Автопортрет с моноклем», «Selbstbildnis mit Einglas», 1910; «Восходящая луна», «Aufgehender Mond», 1912; «Башня св. Петра в Гамбурге», «Petriturm in Hamburg», 1912; «Женщина с сумкой», «Frau mit der Tasche», 1915; «Русская деревня», «Russisches Dorf», 1919; «Аллея», «Allee», 1921; графический цикл «Девять религиозных гравюр на дереве», «9 Holzschnitte», 1918.

Лит.: Schapire R. Karl Schmidt-Rottluffs graphisches Werk bis 1923. Berlin, 1924; Grohmann W. Karl Schmidt-Rottluff. Stuttgart, 1956; Brix K. Karl Schmidt-Rottluff. Leipzig, 1972; Jähner H. Künstlergruppe Brücke. Berlin, 1984.

Ю.В.Маркин

ШРЕЙЕР, ЛОТАР (Schreyer, Lothar, псевдоним: Ангелус Паупер, Angelus Pauper, 19.08.1886, Блазевиц/Дрезден – 18.06.1966, Гамбург) – немецкий поэт, драматург, прозаик, эссеист, театральный критик, режиссер и педагог, живописец. Сын художника. На формирование личности Ш. наложило отпечаток впечатление от несчастливого брака родителей, попытки самоубийства матери. В университетах Гейдельберга, Берлина и Лейпцига изучал юриспруденцию и историю искусств. В 1910 получил докторскую степень за диссертацию, посвященную авторскому праву в литературе и искусстве. Вернулся в Берлин, занимался режиссурой, опубликовал критические эссе о театре и искусстве. 1911–1918 был ассистентом режиссера в гамбургском театре «Дойчес шаушпильхаус» («Deutsches Schauspielhaus»). С 1914 систематически изучал восточные мистические учения немецкого средневекового мистика Й.Экхарта. С 1915 соратник Х.Вальдена* и соорганизатор журнала «Штурм»*, в 1916–1918 – его редактор и скрупулезный хронист творческой активности вокруг журнала.

В художественной школе «Штурма» Ш. преподавал принципы экспрессионистского искусства в живописи и графике, на сцене, в музыке и поэзии. Задачу «Штурма» Ш. видел в том, чтобы «посредством юмора и сатиры обнажить и уничтожить отживающий тип человека и утвердить нового человека». Произведения словесного искусства («Wortkunstwerk») представляют собой, по Ш., «ритмико-гармоническую композицию из отдельных предложений и отдельных слов». Он полагал, что своих высот такое искусство достигло в творчестве А.Штрамма*, однако признавал, что по сравнению с живописью и графикой «Штурма», успехи в словесном искусстве были более скромны.

Вместе с Р.Блюмнером Ш. организовал вечера «Штурма» («Sturm»-Abende); первый вечер был посвящен памяти погибшего на фронте А.Штрамма, 1916; к маю 1917 со-

стоялось 33 заседания (всего 67). В 1918 в издательстве «Штурм» вышла антология поэзии школы «Штурма» за 1914–1918, где было опубликовано четыре стихотворения Ш. В них без труда угадывалось влияние А.Штрамма. От этого влияния ему удалось освободиться лишь в годы преподавания в «Баухаузе» (1921–1923).

Свои эстетические принципы в области театра Ш. сформулировал в эссе «Произведение сценического искусства» («Das Bühnenkunstwerk», 1916), где утверждал необходимость такой конфигурации театральных элементов, которые бы вывели и зрителя, и актера за рамки традиционных выразительных средств в неведомый творческий мир. Ш. стремился превратить сцену в культовую арену, на которой слово, жест, свет, костюм и цвет стали бы не просто творческим материалом, но проводником в иной, метафизический мир. Свет рассматривался им как «самое простое техническое средство обращения телесности в духовность». Действие пьес, свободное от всякого структурного диктата, подчинялось только ритму как внутренней форме, единственно связывающей все театральные элементы. Язык и жест, костюм и цвет подчеркивали миссию человека не как индивидуума, а как представителя человечества; наполненные драматизмом сценические коллизии выделяли процесс рождения нового человека и постижения мира духовного. Эти воззрения были практически реализованы в 1918 при постановке пьесы А.Штрамма «Святая Сусанна» («Sancta Susanna») и стали причиной театрального скандала. Пьесы Ш. («Ночь», «Nacht»; «Море», «Meer», 1916, «Мужчина», «Mann», 1917; «Жалоба», «Klage», 1918; «Скирнисмоль», «Skirnismol», «Распятие», «Kreuzigung», 1920; «Лунная игра», «Mondspiel», 1923) – типичные образцы экспрессионистской драмы. Они не изображали современность, но пытались проникнуть в суть бытия, представляя человеческую жизнь в отрыве от социальной среды.

В 1918–1919 Ш. создает в Берлине театральную студию «Штурмбюне» («Sturmbühne», до 1921), в 1919 – в Гамбурге «Кампфбюне» («Kampfbühne»), для которой разрабатывает новую технику так называемого «тембрового говорения» («Klangsprechen»), близкую принципам речитатива А.Шёнберга* (актуализация «внутреннего голоса» человека за счет полной концентрации и погружения в себя). Искусно сдерживаемый внутренний экстаз сопровождался медленными ритмичными движениями, которые воспроизводили жизненный ритм в лаконичной и сжатой форме. Ритм и приравнивался к внутренней духовной жизни.

В 1917 и 1918 в серии «"Sturm"-Bücher» вышла теоретическая работа Ш. «Новое искусство» («Die neue Kunst», 1918). До 1921 все свои произведения экспрессионистской направленности он публиковал только в издательстве «Штурм». С 1921 вместе с Л.Файнингером* преподавал в веймарском «Баухаусе» в качестве «мастера формы», развивая дидактические взгляды художников «Штурма». В 1923 после премьеры «Лунной игры», метафизическая, культовая трактовка которой выходила за рамки общей концепции вольного духа «Баухауса», Ш. был вынужден сложить с себя обязанности «мастера». В 1924–1927 он был одним из ведущих деятелей школы искусства «Путь» («Der Weg») в Берлине и Дрездене, также в берлинском Центральном институте воспитания и преподавания. В 1928–1932 – редактор отдела культуры и художественной литературы в гамбургском «Ганзейском издательстве» («Hanseatische Verlagsanstalt»).

Встреча с М.Тишлером в 1928, повлияла на решение Ш. принять католичество. К концу творческого пути Ш. пришел к выводу: «Я знаю, что наша борьба за новое искусство была совершенно безрезультатна». В поздней лирике Ш. не экспериментирует с языком, она тяготеет к классическим размерам, источая мир и покой и свидетельствуя об углублении его религиозной веры («Францискус», 1928; «Имена Марии», «Лаахские сонеты», 1948). Ш. много путешествовал по Германии и Австрии, выступал с докладами, устанавливал контакты с берлинской Великой ложей Fraternitas Saturni Orient и с различными религиозными деятелями и организациями; работал над книгой «Любовь Св. Елизаветы». В ретроспек-

тивной поэтической антологии Х.Вальдена «Экспрессионистская поэзия» («Expressionistische Dichtung», 1932) Ш. сделал следующее признание: «Двумя важнейшими вехами в моей жизни были "Штурм", который научил меня придавать образ внешнему миру, и христианская мистика, которая научила меня жить образами мира внутреннего». С 1932 Ш. стал послушником доминиканского аббатства, с 1933 – работал над жизнеописаниями святых во фрейбургском издательстве «Каритас Ферлаг» («Caritas Verlag») под псевдонимом Ангелус Паупер. Во время бомбежки Гамбурга в 1943 погибла одна из лучших картин Ш. «Св. Елизавета». С 1946 он занимался активной культурно-просветительской и литературной деятельностью, участвовал в конгрессах («Освобожденное искусство», «Befreite Kunst», 1946; «Новая церковная музыка», «Kongess für neue Kirchenmusik», 1950), закончил роман «Монахини из Падуи» («Die Nonnen von Padua»). В 1960 работал над триптихом для евангелической церкви Двенадцати апостолов в Гамбурге/Луруп и над романом «Праздник победы в Карфагене» («Siegesfest in Karthago»). В 1961 – на выставке, посвященной «Штурму» (Шарлоттенбург/Берлин), впервые были представлены многие произведения Ш. В 1963 он передал Немецкому литературному архиву (Марбах/Некар) собрание книг из времен «Штурма» и «Баухауса», неопубликованные рукописи и произведения изобразительного искусства. В 1965 состоялась выставка картин периода 1916–1963 в Гамбурге, в 1966 – посмертная выставка театральных работ «Гамбург 13».

Соч.: Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. München, 1956; Zwischen Sturm und Bauhaus. Das expressionistische Werk von L.Schreyer. Texte 1916–1965 / Hg. B.Keith-Smith. Stuttgart, 1985.

Лит.: Jones M.A. Art as necessity: Lothar Schreyer's concept of art in «Der Sturm» // German Life and Letters 26. 1972/73; Pirsich V. Lothar Schreyer // Der Sturm und seine Beziehungen zu Hamburg und zu Hamburger Künstlern. Göttingen; 1981. Keith-Smith B. Lothar Schreyer. Ein vergessener Expressionist. Stuttgart, 1990.

Н.Пестова

ШТА́ДЛЕР, ЭРНСТ (Stadler, Ernst, 11.08.1883, Кольмар в Эльзасе – 30.10.1914, Цандворде под Ипром, Бельгия) – немецкий поэт, эссеист, переводчик, литературовед. Вырос в Страсбурге, где окончил университет, попечителем которого (с 1886) был его отец, министерский советник. Живя в Эльзасе и владея французским языком, Ш. уже в юности считал необходимым сближение немецкой и французской культур – отсюда его многочисленные переводы с французского и статьи о французских писателях. Свои первые стихотворения Ш. опубликовал в восемнадцать лет. В 1902, еще будучи гимназистом, вступил в литературную группу «Молодой Эльзас» («Der jüngste Elsass») и вместе с Р.Шикеле*, Х.Кохом и О.Флаке издавал журналы «Штюрмер» («Der Stürmer», «Бунтарь», 1902) и «Меркер» («Der Merker», меркером назывался судья на состязаниях мейстерзингеров, 1903). Молодые литераторы провозглашали новый «художественный ренессанс» и своей основной задачей считали оживление культурной жизни в Эльзасе. В 1906 Ш. защитил диссертацию о «Парсифале» Вольфрама фон Эшенбаха, а в 1910 (после стажировки в Оксфорде) – диссертацию о Виланде как переводчике Шекспира. До призыва в действующую армию Ш. преподавал в университетах Страсбурга и Брюсселя. Погиб в первые месяцы войны, успев получить Железный Крест за воинскую доблесть.

Первый сборник стихотворений «Прелюдии» («Praeludien», 1905) близок к эстетизму югендстиля, обнаруживает зависимость от С.Георге, Г. фон Гофмансталя, но также и влияние А. де Ренье и П.Верлена. Затем Ш. на несколько лет умолкает; он ищет свой стиль, способный выразить новое мировидение, активно выступая как литературный критик и эссеист, провозглашая новые позиции в искусстве, связанные, прежде всего, с поисками путей обновления современного человека (статьи о Г.Бенне*, С.Георге, С.Гейме, К.Эйнштейне*, К.Штернгейме* и др.). Эти статьи сыграли заметную роль в формировании эстетики экспрессионизма. Сборник «Порыв» («Der Aufbruch», 1914; поступил в продажу в конце 1913),

объединивший стихи 1910–1913, отражает разрыв с эстетикой «fin de siècle» («конца века») и принадлежит к числу важнейших поэтических книг раннего экспрессионизма. Он включает пятьдесят семь стихотворений (половина из них была опубликована ранее, прежде всего в журнале «Акцион»*), разделенных на четыре цикла: «Побег» (19 стихотворений), «Станции» (11 стихотворений), «Зеркала» (19 стихотворений), «Отдых» (8 стихотворений). Композиция сборника отражает ясно выраженную философскую и эстетическую программу, теоретически сформулированную в 1912: «Стихи хотят покинуть пределы артистического и ворваться в самое жизнь; завоевывать, побеждать, осчастливливать. Они преисполнены напористой активности. Они знают, что жизнь состоит не в пресыщении настроениями и мечтами, но в работе, борьбе, активных действиях» (Г.Мартенс). Поэт демонстративно отказывается от «формы», которая есть «сладострастие» («Form ist Wollust» – название одного из программных стихотворений Ш.), провозглашает «новую жизнерадостность», которая должна воплощаться в приятии полнокровного земного бытия: «Я – пламя, жажда, крик, пожар» (начало стихотворения «Обращение», «Anrede», 1913); эти слова можно рассматривать как девиз раннего экспрессионизма. В лекции «История немецкой лирики новейшего времени» (1914), которую Ш. прочел перед уходом на фронт, он выводил новое мироощущение («апофеоз жизни вместо утраченной веры в Бога») из философии Ницше. Эссеистика Ш. этого времени явно перекликается с идеями «философии жизни» (Ф.Ницше, А.Бергсон, Г.Зиммель), он использует сходную терминологию («интенсивность переживания мира», «энтузиазм жизни», «мирочувствование»). В стихотворениях предвоенных лет он разрабатывает гиперболизированную образность и использует так называемые «динамизирующие метафоры» (А.Шнайдер). В поисках форм, способных выразить новое, «динамичное», содержание, Ш. нередко прибегал к прозаизированному стиху и свободным ритмам, но стремился уйти от патетики, его взгляд всегда направлен на конкретную действительность, поэт не избегал социальных тем. Некоторые стихотворения, органично сочетающие наглядную образность и экспрессивность («Маленький город», «Kleine Stadt»; «Ночная поездка по мосту через Рейн в Кёльне», «Fahrt über die Kölner Brucke bei Nacht» и др.) вызывают отчетливые ассоциации с полотнами Ван Гога* и художников-экспрессионистов, развивавших его традиции (Э.Мунк, М. де Вламинк, Л.Коринт). Воздействие поэзии и эссеистики Ш. было весьма значительным на молодое поколение, которое видело в нем выразителя духовного обновления, о чем свидетельствуют многочисленные посвящения ему в произведениях экспрессионистов.

Соч.: Dichtungen. 2 Bde. Hamburg, 1954; Dichtungen, Schriften, Briefe. Kritische Ausgabe. München, 1983; Западноевропейская поэзия XX века. М., 1977.

Лит.: Schneider K.L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Heidelberg, 1954; Rolleke H. Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl. Berlin, 1966; Martens G. Vitalismus und Expressionismus. Stuttgart, 1971; Gier H. Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolische Reaktion in Frankreich: Die litetarische Entwicklung Ernst Stadlers. München, 1977; Heinz G. Ernst Stadlers Anfänge // Festschrift Helmut Gipper. Bd. 1. Baden-Baden, 1985; Martens G. Ernst Stadler // Deutsche Dichter. Bd. 7. Stuttgart, 1991.

А.Гугнин

ШТАММ, КАРЛ (Stamm, Karl, 29.03. 1890, Веденсвиль, кантон Цюрих – 21.03. 1919, Цюрих) – швейцарский поэт. Родился в многодетной семье торговца средней руки. Закончил учительский институт в Кюснахте, с 1910 учительствовал. В 1914 перебрался в Цюрих, в начале I мировой войны был призван в армию, в 1917 комиссован по состоянию здоровья; стал жертвой эпидемии гриппа.

Ш. испытал влияние Э.Штадлера*, Р.М.Рильке, С.Георге, Г.Тракля*, К.Моргенштерна. Для его первого сборника стихотворений «Песнь песней» («Das Hohelied», 1913) характерна не свойственная швейцарской литературе интенсивность пережива-

ния. Его поэзия пронизана бескомпромиссной солидарностью с обездоленными, страждущими, униженными, поэт ощущал себя частью «мировой боли», «душой» и «томлением всех вещей». Идеи всемирного братства, религиозная патетика, повышенная экспрессивность языка – все это роднит Ш. с немецкими экспрессионистами. Он стремится к познанию «мировой воли» («Я хотел невозможного. Я хотел познать непознаваемое. Я жаждал сорвать покров с тайны бытия». – Письма, 24.05.1923). Его поэзия – это воплощенная в слове тоска по совершенству. Неудовлетворенность собой достигает временами такого накала, когда она может быть выражена только в крике*. Как и немецкие экспрессионисты, он использует опорные пары антиномий – начало и конец, свет и тьма (см. черное и белое*), рождение и смерть*. Образы его ранней поэзии далеки от реальной жизни, абстрактны, лишены пластичности и чувственной осязаемости, а нередко и смысловой определенности; переход от конкретного к абстрактному, от материального к духовному совершается стремительно, без подготовки. В то же время, в отличие от своих немецких собратьев, он не «ломает» язык и синтаксис, владеет многообразием поэтических форм, отдавая предпочтение сонету.

В сборнике «Порыв сердца» («Der Aufbruch des Herzens», 1919) наметился интерес к более конкретным, осязаемым вещам и явлениям. На стихотворениях этого сборника, как и на цикле «Легенды» («Die Legenden», написаны 1917, опубликованы 1920) сказался опыт военной службы. Ш. пишет о страданиях животного и человека, столкнувшихся с жестокостями войны. В центре его произведений военных лет стоят общие для многих экспрессионистов проблемы: свобода и зависимость, власть и право, инстинкт и совесть, человек и толпа. Все чаще возникают религиозные мотивы и образы: Бог, Богоматерь, Иов, распятие, крестный путь, Голгофа. Смертельно раненная осколками гранаты лошадь вопрошает Спасителя, зачем он допускает такие страдания, но, видя муки Распятого, который не знает ответа на вопросы живой твари и от этого испытывает еще большие муки, забывает о собственных страданиях: «Спаси себя самого» («Животное перед распятием»). Легенды, представляющие собой лиро-эпические рапсодии в прозе, проникнуты мрачным мироощущением и одновременно верой в Человека, способного подняться над распрями и бойней. Эти же мотивы звучат и в стихотворениях сборника. Солдат во враге узнает своего брата и требует наказать виновников бессмысленной бойни. «Избави нас от жажды избавления!» – говорит он Христу. Но, умирая, кается и в собственной вине. Голгофа – удел всех, в том числе и нейтрального швейцарца, воспринимающего мировую войну и распад традиционных ценностей как собственную трагедию («Солдат перед распятием»).

Ш. в большей мере, чем большинству экспрессионистов, свойственны метафизическая проблематика и религиозное мессианство. Мирочувствование поэта близко пантеизму. Заимствованное у мистиков противопоставление чувственно осязаемого мира идее Бога как пустоты и всепоглощающего мрака выражено в его поэзии не так отчетливо, как у Рильке или Моргенштерна. Он жалуется, что «свет распинает» его, но все же любит солнце, радуется наступающему утру и не способен без остатка раствориться в темной пустоте ночи («Моя тоска по ночи пронизана жилками света»). «С безвременной кончиной Ш. швейцарская литература лишилась одного из своих самых тонких и талантливых лириков» (М.Штерн).

Соч.: Das Hohelied. Lyrische Dichtungen. Zürich, 1913; Aus dem Tornister / Von Karl Stamm. Marcel Brom und Paul H.Burkhard. Zürich, 1915; Der Aufbruch des Herzens. Zürich, 1919; Dichtungen. Gesamtausgabe in 2 Bd. Zürich, 1929; Briefe. 1931.

Лит.: Ermatinger E. Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz. München, 1933; Günther W. Dichter der neueren Schweiz. Bd. 2. Bern; München, 1968; Bänninger K. Karl Stamm // Neue Zürcher Zeitung. 1960.19.06.

В.Седельник

ШТЕ́ЙНБЕРГ, ДАВИД ЗАЛОМОН (Steinberg, Dawid Salomon, 25.06.1889, Люцерн, – 22.10.1965, Цюрих) – швейцарский поэт и журналист. Изучал историю, литературу и философию в университетах Цюриха

и Берлина. Защитив докторскую диссертацию (1914), некоторое время работал журналистом в Берлине, где близко познакомился с теоретическими посылками и художественной практикой немецких экспрессионистов. Будучи редактором литературного отдела газеты «Цюрхер пост» («Zürcher Post», 1915–1921), сыграл важную посредническую роль в культурной жизни немецкоязычных стран. Выступал как издатель, поэт и прозаик, примыкая к тем швейцарским писателям, которые интересовались экспрессионизмом.

Поэзия Ш. несет на себе некоторые родовые приметы экспрессионизма, она отмечена верностью характерному для него набору мотивов и проблем, тревожной дикцией, горячечным словоизвержением, антивоенным пафосом. Ожиданием надвигающихся грозных перемен пронизан первый стихотворный сборник Ш. «Сумерки» («Die Blaue Stunde. Ein Kranz Gedichte von mir und dir», 1913). В сборниках «Закат» («Untergang», 1917) и «Давид» («David», 1918) преобладает метафорическая образность, видения внезапно обрушившихся на мир бедствий рождают в душе поэта не столько протест, сколько жалобу и надежду на избавление; социальные катаклизмы и революционные бури вызывают у него «скорбные раздумья». С середины 1920-х отошел от творческой деятельности, был директором частной средней школы в Цюрихе.

Соч.: Die Proseliten des Kantons Zürich (Diss.). Zürich, 1914; Der kleine Spiegel. Zürich, 1919; Ferdinand Hodler. Ein Platoniker der Kunst. Zürich, 1919; So war der Krieg: Ein pazifistischer Lesebuch. Zürich, 1919.

В.Седельник

ШТЕ́РНГЕЙМ, КАРЛ (Sternheim, Karl, 01.03.1878, Лейпциг – 03.11.1942, Брюссель) – немецкий комедиограф. Сын банкира. После неоромантического дебюта стал знаменит в 1910-е как автор цикла комедий «Из героической жизни бюргера» («Aus dem bürgerlichen Heldenleben»). Цикл открывается скандально знаменитой пьесой «Панталоны» («Die Hose», премьера 1911, Немецкий театр, Берлин, режиссер Феликс Холлендер). Центральный персонаж комедии, Теобальд Маске, классический немецкий филистер, с его ограниченностью и витальной силой, объявлен автором героем времени. Историю семейства Маске продолжают еще три пьесы цикла – «Сноб» («Der Snob», 1913, премьера 1914, режиссер М.Рейнхардт), «1913» (премьера 1919, режиссер Г.Хартунг) и «Окаменелость» («Das Fossil», 1922, премьера 1923, режиссер Эрих Шёнлак). К циклу относятся комедии «Шкатулка» («Die Kassette», 1911), «Бюргер Шиппель» («Bürger Schippel», 1912, режиссер М.Рейнхардт, 1913) и «Tabula rasa» (1915, премьера 1919, режиссер Г.Альтман). Характерно прежде всего отсутствие какого-либо пафоса, «холодность» или «бессердечие», за которые Ш. упрекала современная ему критика. По амбивалентности отношения к персонажам и финальной «морали» его пьесы можно сравнить разве лишь с драматургией Ведекинда*. Многое сближает Ш. с экспрессионизмом – антибюргерская направленность, подчеркнутая эротичность, пародирование любых клише немецкой культуры и идеологии, наконец, свободное обращение с языком, в том числе особый синтаксис. Он оказал несомненное влияние на многих авторов экспрессионистского поколения – Ганса Йоста*, Эрнста Камнитцера и др., в том числе на Б.Брехта*. Пьесы Ш. стали известны раньше большинства экспрессионистских произведений, за ним сохранился приоритет новаторства, а язык такого типа у критиков долгие годы назывался «штернхеймовским».

Хотя драмы и комедии Ш. по технике письма, по тону отличаются от драматургической продукции экспрессионистов, но этого нельзя уверенно сказать о его прозе. Она во многом укладывается в рамки представлений об экспрессионистской прозе и считалась в свое время образцом нового стиля. Новелла «Бузеков» вышла в 1913 в журнале «Ди вайсен блеттер»*, в следующем году ее выпустило издательство Курта Вольфа* в серии «Страшный суд». Там же были опубликованы еще две новеллы 1915 – «Наполеон» и «Шулин». За них Ш. была

присуждена премия имени Фонтане (деньги Ш. передал Ф.Кафке*, публиковавшемуся в той же серии). Ш. был постоянным автором экспрессионистских издательств, его новые прозаические произведения регулярно выпускал К.Вольф, а позднее они публиковались в журнале «Марсий» («Marsyas») – «Сестры Шторк», «Мета», «Ульрике», «Позински», «Вошь» и др. С 1918 автор стал их объединять в цикл «Хроника начала XX века» («Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn»). Цикл новелл в разных составах публиковался многократно, его иллюстрировали Оттомар Штарке, Георг Тапперт, Рудольф Гроссман, Макс Пехштейн*, Франц Мазерель* и др. Новеллы Ш. принесли ему читательский успех. Им свойственны особая «концентрированная» манера письма, свободное отношение к внешнему и психологическому правдоподобию. С помощью экономных изобразительных средств автор достигает сильного эмоционального воздействия на читателя. Свобода в изображении эротических эпизодов, характерная для многих экспрессионистских произведений, особо значима для Ш. – с чем связано большинство цензурных запретов его произведений. В Германии новелла «Ульрике» («Ulrike», 1919, журнал «Die Zukunft», № 42), например, была конфискована, а автор обвинен судом в нарушении общественной нравственности. Поначалу новеллы были задуманы как замена циклу «Из героической жизни бюргера», большая часть которого была запрещена к постановке во время войны. Новеллы сразу обрели полную самостоятельность и уже в силу законов жанра стали совсем иначе, чем пьесы, развивать главную штернхеймовскую тему бюргерской посредственности. С годами Ш. стал настаивать на истинной «героичности» своих персонажей, которая все сильнее проявлялась именно в прозаических текстах.

В целом проза Ш., включая роман «Европа» («Europa», 1920), где используется кинематографическая техника письма, обнаруживает черты несомненной общности с экспрессионизмом. Ш., впрочем, не считал себя экспрессионистским писателем и утверждал, что экспрессионизм не мог внести ничего существенно нового в литературу, потому что не создал новой эстетики. Исключения для него составляли несколько имен. Среди лучших новейших писателей и художников он особо отмечал своих близких друзей Э.Штадлера* и Г.Бенна*, О.Штарке, Ф.Мазереля, Конрада Феликсмюллера (многих из них он в трудные годы поддерживал и материально).

Во время войны и революции Ш. занимается публицистикой. Благодаря славе новатора и революционера от литературы его охотно публиковали экспрессионистские издания. В августе 1914 появилась его первая публикация в «Акцион», в 1918–1922 он становится активным автором журнала, публикуя порой подчеркнуто агитационно-просветительские материалы («Рабочая азбука», «Руки прочь от маргарина», 1922). Совместный проект, задуманный вместе с Г.Бенном, К.Эйнштейном и Т.Таггером, «Энциклопедия разрушения бюргерской идеологии» («Enzyklopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideologie») остался неосуществленным, из него была опубликована только одна, первая страница. При всех нападках на экспрессионизм и экспрессионистов, ядро собственной программы Ш. напоминает идеи многих из них, но переведенные на язык иных эмоций: «Я бы посоветовал всякому жить согласно своей неповторимой индивидуальности, чтобы не количеством определялась независимость сообщества тех, кто на это решился, а подъемом, который только и делает достижимой цель нации и человечества», – говорится в его статье «Спасенное бюргерство» («Das gerettete Bürgertum», «Aktion», Berlin. 1918, H. 1/2). Знамениты его памфлеты «Берлин, или Juste milieu» («Berlin oder Juste milieu», 1920) и «Тассо, или искусство Juste milieu» («Tasso oder Kunst des Juste milieu», 1921). Следует отметить особенно резкое неприятие культа Гете и в целом немецкой «классики». Ш. стремился распространить собственные идеи о бездуховности буржуазной культуры и способах построения нового общества в том числе и через партийный журнал. При этом Ш. никогда не принимал участия в политике, задача его оставалась сугубо эстетической («Любая немец-

кая революция должна начинаться с революционизации немецкого языка!» – советовал он пролетариату). Разногласия с группой Пфемферта возникли в связи с комедией «Ничтожество» («Der Nebbich», 1924), осужденной в партийной среде. В 1925 произошел окончательный разрыв, поводом к которому послужил эпиграф к драме «Оскар Уайльд»: «То, что нужно – это индивидуализм!». В новых изданиях комедий цикла введены отсутствовавшие прежде элементы пародии на экспрессионизм («Шкатулка», 1926). Поздние драмы конца 1920–1930-х в значительной степени автобиографичны, в них происходит, по крайней мере, на уровне сюжета, обращение к темам экспрессионизма. «Отцы, или нокаут», 1928 и «Aut Caesar aut nihil» («Либо цезарь, либо никто», 1930) предлагают парадоксальные варианты самоосуществления «своего нюанса» – излюбленной идеи писателя.

Ш., несмотря на очень тесное дружеское общение в кругах экспрессионистов, всегда держался особняком, и жил в основном за границей, главным образом в Бельгии, а также в Голландии и Швейцарии. Напряженные отношения с прессой, душевная болезнь, длительное пребывание в санаториях, годы эмиграции все больше усиливали изоляцию писателя. Во время фашистской диктатуры на него распространялся запрет на публикации.

На русский язык в 1920-е переведена большая часть новелл Ш. В 1924/25 в Ленинграде поставлена комедия «Панталоны» (режиссер Г.Крыжицкий). Однако остальные драматические произведения, переведенные на русский, остались неопубликованными в связи с цензурными запретами.

Статус Ш. как классика немецкой драматургии определился к 70-м XX в., но вопрос о его принадлежности к экспрессионизму так и остался спорным.

Соч.: Gesamtwerk. 11 Bde. Neuwied; Berlin, 1963–1976; Gesammelte Werke in sechs Bänden. Berlin; Weimar, 1963–1968; Четыре новеллы. Пб.; М., 1923; Джимми Ферфакс. М., 1924; Хроника XX века. Новеллы. Л., 1928.

Лит.: Feuchtwanger L. Carl Sternheim. Eine Studie // der Merker. München. 1913. № 12; Blei F. Über Wedekind, Sternheim und das Theater. Leipzig, 1915; Diebold B. Anarchie im Drama. Berlin, 1928; Eisenlohr F. Carl Sternheim. Der Dramatiker und seine Zeit. München; Berlin; Wien, o. J.; Paulsen W. Expressionismus und Aktivismus. Bern; Leipzig, 1935; Jens I. Studien zur expressionistischen Novelle. Tübingen, 1953; Liede H. Stiltendenzen expressionistischer Prosa. Freiburg; B., 1960; Sokel W.H. Der literarische Expressionismus. München, 1960; Karasek H. Carl Sternheim. Velber bei Hannover, 1965; Hoehendahl P.U. Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Heidelberg, 1967; Stehlin P. Zum Goethe-Bild des literarischen Expressionismus. Zürich, 1967; Denkler H. Drama des Expressionismus. München, 1967; Sebald W.G. Carl Sternheim: Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1969; Wendler W. Carl Sternheim // Expressionismus als Literatur / Hg. W.Rothe. Bern; München, 1969; Peter L. Literarische Intelligenz und Klassenkampf: «Die Aktion», 1911–1932. Köln, 1972; Billetta R. Sternheim-Kompendium. Wiesbaden, 1975; Полюдов В.А. Драматургия Карла Штернгейма. Автореферат канд. дисс. Л., 1974; Крыжицкий Г.К. Дороги театральные. М., 1976.

О.Асписова

ШТРАММ, АВГУСТ (Stramm, August, 29.07.1874, Мюнстер, Вестфалия – 01.09.1915, Городец, Россия) – немецкий поэт, драматург. Сын почтового служащего. По желанию матери-католички готовился к карьере теолога. Но окончив гимназию в Аахене (с оценками «удовлетворительно» по всем предметам, исключая закон Божий и пение), по настоянию отца поступил на службу в почтовое ведомство. С 1899 Ш. жил в Берлине, где женился (1902) на писательнице и журналистке Э.Крафт. Первые берлинские годы он, по словам дочери, Инги Штрамм, больше рисовал «миловидные пейзажи и натюрморты для семейного пользования», чем сочинял. В 1909 получил чин почтового инспектора. С 1905 по 1908 посещал вольнослушателем лекции в Берлинском университете (кроме лекций по литературе), в 1910 – защитил диссертацию под названием «Всемирный единый почтовый тариф» («Das Welteinheitsporto») в университете г. Халле. Стихи этого периода – если они были – утрачены. Ранние драматические произведения Ш. («Крестьяне», «Die Bauern» (1902–1907);

«Бесплодные», «Die Unfruchtbaren», 1916: «Осколки», «Rudimentar», 1914) написаны в духе натурализма Г.Гауптмана. Лирико-мистические драмы «Языческая невеста» («Haidebraut», 1914) и «Святая Сюзанна» («Sancta Susanna», 1914; первоначальное название – «Мертвый цветок», «Tote Blüte», положена на музыку П.Хиндемитом) свидетельствуют об увлечении Ш. символизмом «стриндберговской чеканки» (Р.Халлер). После 1914 в его драматургию проникают экспрессионистские тенденции: универсализация сюжетного действия, схематизация героев, языковая концентрация и словотворчество («Пробуждение», «Erwachen», 1915; «Усилия», «Kräfte», 1915; «Событие», «Geschehen», 1916).

Будучи на поколение старше большинства молодых поэтов-экспрессионистов, Ш. с 1913 много и активно публиковался в журнале «Штурм»* как поэт, стал ближайшим сотрудником Х.Вальдена*; по выражению Инги Штрамм, «в нем пробудился демон». При этом он продолжал вести тихую, размеренную жизнь, поэзии в ней отводилось время с четырех до восьми утра, в девять он уже был на службе, вечерами курил или музицировал, по воскресеньям отправлялся с семьей на прогулку. Летом 1914 Ш., имевший чин капитана запаса, был призван в армию и погиб на Восточном фронте; похоронен в Городце. По мнению В.Меринга, Ш., подобно Г.Траклю*, сознательно пошел на смерть «из отчаянного самоубийственного порыва». Большая часть его стихов (кроме «ранних», которые автор собирался объединить в несостоявшийся цикл «Круг» («Der Kreis»)), включена в сборники «Ты. Стихи о любви» («Du. Liebesgedichte», 1913–1915) и «Капля крови. Стихи с войны» («Tropfblut. Gedichte aus dem Krieg», 1914–1915).

Тематически поэзия Ш. вполне традиционна, ее необычность определяется формой. Ш. – создатель предельно сжатого – «аббревиатурного», ритмически напряженного, синтаксически и грамматически редуцированного стиха. Он «вычищает косточки» (А.Зоргель) из слов и предложений, лишая слова суффиксов и префиксов, артиклей и падежных окончаний; слова у него «незаконно» соединяются друг с другом («rotweichrot» – «красный-мягкий-красный»), переходят из класса в класс («blumen» – глагол действия от «die Blume», цветок). Наречия и прилагательные, изгоняются ритмом, заданным чередованием существительных и глаголов («Боль бередит / Надежду приводят в ужас / Роды в корчах / Жизнь поглотит поколенья»). «Эти стихи жаждут вновь принять форму скорее вопля, чем искусства» (К.Эдшмид). Слово для Ш. – озвученный аффектированный жест («Klanggebärde»), при частом повторе оно утрачивает предметный смысл и уже не обозначает, а озвучивает мир. Если в своих грамматико-синтаксических экспериментах Ш. сближается с Маринетти, то в области ритмики ориентируется на взгляды и стихотворную практику А.Хольца («Революция в лирике», «Revolution in der Lyrik», 1899). Он отказывается от музыкальности в пользу слова как такового, ритм возникает из естественного звучания речи, порядка слов и пауз, любая строка оформляется Ш. как самостоятельное ритмическое целое. Мнения о сущности языкового эксперимента Ш. расходятся до сих пор: одни видят в нем «мучителя языка», «футуриста-авантюриста» (В.Мушг), другие убеждены, что он «обновил немецкий язык» (Р.Радризани).

Ш., открытый Х.Вальденом, в годы перед I мировой войной являлся главной поэтической фигурой в журнале «Штурм», затем был основательно забыт. В 1960–1970-е вновь возник интерес к его поэзии; его драматургия в настоящее время забыта, письма и дневники большей частью не опубликованы и не изучены.

Соч.: Das Werk. Wiesbaden, 1963; Kritische Essays und unveröffentliches Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters. Berlin, 1979.

Лит.: Haller R. August Stramm // Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern; München, 1969; Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Stuttgart, 1982; Stramm I // Stramm A. Dein Lächeln weint. Wiesbaden, 1956; Bozzetti E. Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms. Münster, 1961.

Ю.Логинова

ШТРА́ССЕР, ХАРЛОТ (Strasser, Harlot, 1884, Берн – 1950, Цюрих) – швейцарский писатель и врач-психотерапевт. Изучал медицину в Лейпциге, Берлине и Берне, был судовым врачом, с 1914 – частный практикующий врач-психиатр в Цюрихе. Ш. – активный участник социалистического движения в Швейцарии, приверженец идей «религиозного социалиста» Л.Рагаца. Как врач помогал бедствующим эмигрантам в Цюрихе, как писатель выступал со стихами, много сил отдавал распространению рабочей поэзии, сотрудничал в экспрессионистском журнале Р.Шикеле* «Ди вайсен блеттер»*, был одним из немногих связующих звеньев между швейцарскими литераторами и эмигрантами.

В годы перед I мировой войной поэзия Ш. уже была полна тревожных предчувствий, мир представлялся ему сумасшедшим домом, в котором накопилось столько страданий и горя, что, вырвавшись однажды наружу, они могут взорвать привычный миропорядок (стихотворение «Дом сумасшедших», 1912). Война, бушевавшая за границами Швейцарии, наполнила его стихи мотивами протеста, обличения милитаризма и шовинизма. В брошюре-монологе «Разъединенные народы» («In Völker zerrissen», 1916) Ш. оплакивает трагически изломанные судьбы беженцев, людей «двойной национальной принадлежности», каких было немало в Швейцарии. Антивоенная лирика Ш. исполнена гнева и ярости, которые буквально ломают упорядоченность традиционного стихосложения (стихотворение «Священная рана», 1917). В конце 1920-х Ш. отошел от экспрессионизма и даже осуждал это движение с марксистских позиций за формальные изыски и отсутствие «нового мировоззренческого содержания».

Соч.: Ein Sehnen. Zürich, 1905; Reisenovellen aus Russland und Japan. Zürich, 1910; Wer hilft? Zürich, 1918; Arbeiterdichtung. 7 Vorlesungen. Zürich, 1930; Geschmeiss um die Blendlaterne. Zürich, 1933.

В.Седельник

«ШТУРМ» («Der Sturm», «Буря», 1910–1932) – один из наиболее значительных журналов экспрессионизма. Издатель – Херварт Вальден* (с 1915 совместное редактирование с Л.Шрейером*). Первые три года выходил раз в неделю («Еженедельник культуры и искусств»), затем – раз в две недели, с 1918 – раз в месяц. В программном заявлении Вальдена в первом номере журнала говорится: «Мы решили издавать себя сами». Для реализации этого замысла было создано одноименное издательство, просуществовавшее до последнего номера «Ш.» (№ 21, 1932). Обладая «феноменальным чутьем на молодые дарования и настоящее искусство» (Н.Вальден), Х.Вальден привлек к совместной работе литераторов, художников и музыкантов, составивших славу экспрессионизма. Идея программного и символического названия журнала принадлежала его первой супруге, Э.Ласкер-Шюлер* (регулярно печаталась в «Ш.» со стихами и рисунками до марта 1912). С первых же номеров высокий художественный уровень и новаторский стиль публикаций (первыми авторами были П.Баум, Р.Шикеле*, К.Краус*, Ф.Хардекопф*, А.Эренштейн*), философско-эстетическое кредо молодых литераторов и критиков (М.Брод*, К.Хиллер*, С.Фридлендер [Минона], Ф.Хюбнер, Э. фон Унгер, В.Воррингер* и др.) поставили его вне конкуренции на фоне многочисленных подобных изданий. В первых номерах «Ш.» публикуются многие ключевые тексты экспрессионизма, обозначившие смену художественной парадигмы искусства (А.Дёблин*, «Убийство одуванчика», № 28; Я. Ван Ходдис*, цикл «Варьете», «Variete», № 47; Э.Бласс*, «Слабонервный», № 49; А.Лихтенштейн*, «Сумерки», «Die Dämmerung», № 55). Регулярное появление уже с майских номеров журнала иллюстраций О.Кокошки*, «рисующего гения поколения» (Э.Бласс), первоклассных гравюр, выполненных с авторской матрицы (с № 9, 10), использование большого формата, необычного набора текста в три колонки и шрифта «антиква» завершили формирование эффектного внешнего облика журнала. Начиная с 1911, в деятельности «Ш.» активно участвуют художники объединений «Брюкке»* («Мост») и «Дер блауэ райтер»* («Синий всадник»). Работы М.Пехштейна*, Э.Нольде*, Э.Л.Кирх-

нера*, Э.Хеккеля*, К.Шмидта-Ротлуффа*, А.Сегала и др. придавали журналу неповторимый облик; художественные репродукции и литературные тексты составляли единое эстетическое целое. Из номера в номер печатались партитуры музыкальных произведений Х.Вальдена, его критические и теоретические статьи, произведения писателей других стран (Г.Аполлинера, Л.Арагона, А.Бретона, Д.Бурлюка, Т.Дери, П.Элюара, С.Пшибышевского*, А.Рембо, А.Стриндберга*). С 1912 со страниц журнала к немецкому читателю обращается итальянский футуризм («Манифест футуристов», У.Боччони и К.Карра, № 103; «Манифест футуризма» Ф.Т.Маринетти, № 104). В 1912–1913 журнал впервые знакомит читателя с начинающими Г.Бенном*, Г.Эренбаум-Дегеле*, Э.В.Лоцом*, печатает сонеты П.Цеха*, а также ставшие впоследствии знаменитыми живописные и графические произведения Ф.Марка* (№ 125–128), В.Кандинского* (№ 129), Г.Мюнтер* (№ 136), А.Макке* (№ 138–139).

«Ш.», как и «Акцион»*, становится признанной трибуной для антибюргерски настроенных литераторов и художников. Но, в отличие от «Акциона», «Ш.» до 1920-х находился в стороне от непосредственных политических событий и концентрировал усилия на развитии и пропаганде «нового искусства», создании и популяризации своей оригинальной художественной школы, поддержке молодых талантливых поэтов и художников. Особое положение «Ш.» на экспрессионистском Олимпе сделало из него излюбленную мишень критики в буржуазной прессе, нападки которой «необычайно сплотили их ряды, повысили чувство солидарности и самосознания группы как союза единомышленников и пионеров нового искусства» (Н.Вальден). Дом на Потсдамерштрассе, 134 А, где располагалась редакция, стал центром кристаллизации европейского авангарда, в котором осуществлялся редчайший симбиоз литературы, живописи и музыки. В художественной галерее «Ш.» выставлялись Пикассо и Делоне, П.Клее* и Л.Файнингер*, М.Шагал* и В.Кандинский. На музыкальных вечерах «Ш.» («Melos-Abende») звучали произведения А.Шёнберга*. За десять лет в Берлине и др. европейских городах состоялось более ста художественных выставок, организованных Х.Вальденом. В апрельском номере 1914 (№ 2) на страницах «Ш.» впервые появляется имя А.Штрамма*, который сыграл особую роль в развитии экспрессионистского «искусства слова» («Wortkunst»). Вальден называл А.Штрамма «возмутителем спокойствия, сокрушившего все традиции в поэтическом языке». За четыре военных года «Ш.» сообщил о гибели Э.В.Лоца (январь 1915), А.Макке (февраль 1915), А.Штрамма (сентябрь 1915), Ф.Марка (март 1916), В.Рунге (апрель 1918), К.Штрипе (май 1918). Журнал последовательно выступал в поддержку экспрессионизма и в трудные военные, и в послевоенные годы, публикуя, помимо своих номеров, еще и специальные книжные серии («Sturm-Bücher», 1914–1917; «Sturm-Bilderbücher», 1917–1924), служившие консолидации идей «Ш.». С сентября 1916 по конец апреля 1917 Х.Вальден вместе со своими единомышленниками Л.Шрейером и Р.Блюмнером провели в галерее «Ш.» 67 поэтических вечеров («Sturm-Abende»). Результатом этих вечеров стала антология избранных стихотворений «Штурма», печатавшихся с 1914 по 1918 и представлявших весь спектр «искусства слова» в том виде, в каком его видел Х.Вальден к 1918 («Sturm-Abende. Ausgewählte Gedichte Berlin»*, 1918).

Деятельность «Ш.» этого периода была звездным часом экспрессионизма: нигде и никогда не произошло такого мощного слияния и совпадения творческих усилий писателей, критиков, художников, графиков, музыкантов, придавших движению неповторимое лицо и определивших его стилистическое многообразие. В то же время «Ш.» широко печатал представителей др. течений европейского авангарда – футуризма, фовизма, орфизма, а в 1920-е – конструктивизма. С 1918 «Ш.» в значительной степени меняет свои приоритеты. Круг авторов сужается, характер публикаций, в основном, соответствует доктрине школы «Ш.», которая представлена в статьях Х.Вальдена «О понятийном в поэзии» («Über das Begriffliche in der Dichtung», 1918) и Л.Шрейера «Экспрес-

сионистская поэзия» («Expressionistische Dichtung», 1918). «Ш.» покидают А.Дёблин, К.Хайнике, А.Кноблаух. Поэты-последователи А.Штрамма Л.Шрайер, А.Альвон, Ф.Р.Беренс, О.Небель, К.Либман, К.Швиттерс приходят на смену первому поколению экспрессионистов. Их поэзию Н.Вальден сравнивает с «конструктивистским кубизмом в новой живописи», страницы журнала визуально напоминают жесткие стальные конструкции, ритмичные композиции из отдельных слов и предложений. Однако, по признанию самих теоретиков, заслуги «Ш.» на этом поприще «оказались весьма скромными» (Л.Шрейер). С середины 1920-х Вальден «оказался в стороне от новейшего авангарда» (Б.Финкельдей). В эти годы он увлечен Советским Союзом, различными сторонами русского быта и русской культурой в Берлине, с восторгом отзывается о Камерном театре А.Таирова, о премьере в Берлине «Броненосца "Потемкина"» С.Эйзенштейна* и русском кабаре «Синяя птица» («Штурм», № 6, 1922). Вальден состоял членом «Общества друзей новой России», часто и подолгу бывал в Советском Союзе, не присущие ему прежде социалистические идеи вытесняют прежнюю художественную направленность «Ш.». После посещения нескольких советских республик в 1930 он опубликовал свои путевые заметки в специальном выпуске «Ш.».

В июне 1932 Вальден, который находился в тяжелом финансовом кризисе и уже давно думал о переезде в Советский Союз, принял предложение издавать там энциклопедию современной литературы, закрыл журнал и переселился в Москву. Принял участие в международной дискуссии об экспрессионизме, выступив на страницах выходившего в Москве журнала немецкой эмиграции «Ворт» («Das Wort», 1938, № 2 и 9), отстаивал в полемике против Д.Лукача* и А.Куреллы позиции «Ш.» и отвергал попытки представить экспрессионизм предшественником фашизма (см. «Пролеткульт и экспрессионизм»*). 13 марта 1941 Х.Вальден был арестован по обвинению в шпионской деятельности в пользу Германии. Умер 31 октября 1941 в Саратовской тюрьме от декомпенсации сердечной мышцы.

Лит.: Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis / Walden N., Schreyer L. Baden-Baden, 1954; Kolinski E. Engagierter Expressionismus. Eine Analyse expressionistischen Zeitschriften. Stuttgart, 1970; Overbeck A.A. Der «Sturm-Kreis»: culmination of a morality. Nachviese, 1971; Pirsich V. «Der Sturm». Eine Monographie. Herzberg, 1985; Финкельдей Б. Лучший из миров: Херварт Вальден и Советский Союз // Берлин-Москва, 1900–1950. Мюнхен; Нью-Йорк; Москва. 1996.

Н.Пестова

Э

ЭДШМИД, КАЗИМИР (Edschmid, Kasimir, псевдоним; настоящие имя и фамилия Эдуард Шмид, Eduard Schmid, 06.10.1890, Дармштадт – 31.08.1966, Вульпера, Швейцария) – немецкий прозаик, драматург, эссеист, поэт. Сын профессора физики, изучал романскую филологию в университетах Мюнхена, Женевы, Парижа, Страсбурга. Начинал как поэт, сотрудничал в журналах «Штурм»* и «Ди вайсен блеттер»*. Автор экспрессионистских новелл: сборники «Шесть дул» («Die sechs Mündungen», 1915), «Неистовая жизнь» («Das rasende Leben», 1916), «Тимур» («Timur», 1916), «Княгиня» («Die Furstin», 1919). Стилевые средства Э. во многом совпадают со стилистикой др. экспрессионистов: языковая абстракция и «компрессия», паратактическое нанизывание слов и предложений, передающих богатство материального мира и создающих ощущение динамической напряженности в сочетании с обрывочностью и фрагментарностью языка; сплав декламации и пафоса – с имитацией скупого жеста, заменяющего речь; использование повествовательной кинотехники, начинавшей

входить в арсенал стилевых средств литературы.

Э. создавал авантюрно-экзотические сюжеты, полные эротики, восхищения перед «естественным», не испорченным цивилизацией человеком. Понимая жанр новеллы в традиционном смысле как «невероятное происшествие», он с буйной фантазией и крайним субъективизмом лишал героев опоры на рациональное начало, отдавая дань жестокости и культу силы, рисуя мир неистовых страстей за счет развития сюжета и стилистическими средствами гиперболы и гротеска. Его героям неуютно в «цивилизованном обществе», они часто покидают дом и родину в поисках чуда, необыкновенных приключений, в том числе и «приключений души». В своем идеальном герое он соединял «адамита» из теософии средневекового мистика Я.Бёме с «благородным дикарем» (ницшеанской аллегорией «невинного сверхчеловека»). Его персонажи – существа чистые, порой примитивные, близкие в помыслах к Богу, но непорочность сочетается у многих из них с крайним эгоцентризмом и волей к власти. Для ранних новелл Э. характерно подчеркнутое отсутствие внутренней мотивации действия, что определяет и их структуру. Хотя сам Э. отрицал наличие какой-либо общности экспрессионизма с футуризмом, в его новеллах, начиная со сборника «Шесть дул», ощущается влияние «машинной апологетики», присущей Ф.Т.Маринетти.

Пытаясь создать свой вариант «нового человека»*, Э. абсолютизировал субъективное начало и отметал все, что препятствует неистовой жажде экзотического переживания. Порой его «новый человек» воспринимается как пародия на «сверхчеловека» не только Ф.Ницше, но и К.Мая и Р.Киплинга. В обычной жизни персонажам Э. не находится места, эскапистские мотивы усиливаются сочетанием авантюрного начала («ковбойской романтики») с культом силы и скорости, инстинкт вытесняет рефлексию как проявление «рацио», духовная автономия и независимость ценятся превыше всего.

Персонажи Э., движимые своими влечениями и страстью к самореализации, ставят осуществление желаний выше морали (рассказ «Прокаженный лес», «Aussatziger Wald»). В «Тимуре» жестокость героя призвана подтвердить, что ни собственный внутренний голос, ни Бог не в силах сдержать волю к власти, не знающую никаких моральных препон. В романе «Агатовые пули» («Die achatnen Kugeln», 1920) неисчерпанная сила чувств оказывается главной пружиной действия. Героиня романа Дэзи проделывает путь от высшего света до парижского дна. Тратя силы и средства на поддержку бедных и некой революционной организации, она становится «другом человечества», но не из идейных соображений, а от скуки и отвращения к упорядоченной жизни. В конце романа автор возвращается к идее личной порядочности, признавая в итоге героиню воплощением добра. Созданный Э. тип «нового человека» отличается от др. экспрессионистских героев, приходящих к революционному самосознанию. Единственное, что сближает их – это страстная антибуржуазность и субъективность, противоречивость жизненного опыта в рамках мотива «преображения».

Важную роль в истории экспрессионизма и распространении его идей сыграло программное выступление Э. «Об экспрессионизме в литературе и новое творчество» («Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung», 1919), где были сформулированы основные стилевые и мировоззренческие принципы экспрессионизма, нашедшие отражение, в том числе, в его собственной художественной практике.

Позднее, отойдя от экспрессионизма, Э. писал пользовавшиеся успехом развлекательные романы, в частности, создал первый в Германии роман о спорте – «Спорт вокруг Гагали» («Sport um Gagaly», 1927), биографический роман «Лорд Байрон» («Lord Byron», 1929). В 1933 ему как представителю «выродившейся литературы» было запрещено публично выступать, а с 1941 и писать. Годы фашизма он прожил преимущественно в Италии. В 1945 вернулся в Дармштадт, был избран почетным президентом ПЕН-Центра ФРГ, в 1962 – Немецкой академии языка и литературы в Дармштадте.

Соч.: Verse. Hymnen. Gesänge. 1911; Bilder. 1913; Über den Expressionismus in der Literatur und die neue deutsche Dichtung. 1919; Deutsches Schicksal. 1932; Lebendiger Expressionismus. 1961.

Лит.: Kasimir Edschmid. Ein Buch der Freunde / Hg. G.Schwab. 1950; Kasimir Edschmid. Der Weg. Die Welt. Das Werk / Hg. L.Weltmann. 1955; Pfaff P. Kasimir Edschmid // Expressionismus als Literatur / Hg. W.Rothe. Bern; München, 1969; Knapp G.P. Die Literatur des deutschen Expressionismus. München, 1979.

И.Млечина

«ЭДЬШЕГ» («Egység», «Единство», 1922–1924) – литературный и художественный журнал, издававшийся в Вене венгерскими писателями и художниками, которые эмигрировали из Венгрии после падения там в 1919 советской власти. Редакторами были экспрессионисты: поэт А.Комьят*, художник Б.Уиц*, а также эссеист, писатель, журналист, сотрудник многих коммунистических венгерских и немецких газет и журналов, в 1922–1932 – берлинский корреспондент РОСТА А.Рез. «Э.» возник как преемник более ранних венгерских экспрессионистских журналов «Акастотт эмбер» («Akasztott ember», «Висельник», 1922–1923) и «Эк» («Ék», «Клин», 1924), редакторы и авторы которых влились в число его сотрудников. Своей художественной задачей журнал объявил борьбу за революционное агитационно-политическое искусство на основе интернациональной «классовой, пролетарской культуры» и установок Пролеткульта* (редакционные статьи начала 1923: «Воззвание к венгерским творческим работникам-коммунистам», «Felhívás a magyar nyelvű kommunista alkotómunkásokhoz»; «Соображения по поводу создания международной пролетарско-культурной организации», «Szempontok egy nemzetközi kultúrszervezet megteremtéséhez»). Кроме венгерских писателей и художников такой ориентации, журнал публиковал произведения М.Андерсена-Нексе, рисунки Гросса* и др.; сообщал о литературно-художественной жизни в Советском Союзе.

Лит.: Szabó Gy. Az Egység elméleti platformja // Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből. Budapest, 1962; Világszemlélet és irodalom. Budapest, 1982.

О.Россиянов

ЭЙЗЕНШТЕЙН, СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ (28.01.1898, Рига – 11.02.1948, Москва) – русский советский кинорежиссер, сценарист, график, теоретик искусства, педагог. Родившийся в семье инженера и архитектора он должен был по семейной традиции унаследовать профессию отца. По окончании в 1915 Рижского реального училища поступил в Петроградский институт гражданских инженеров, однако в 1918, прервав учебу, ушел в Красную армию. Первые шаги в искусстве Э. делает в армейских театрах – в качестве художника-оформителя, актера и режиссера. В 1920 он переезжает в Москву и, учась в режиссерской мастерской Мейерхольда, продолжает сценическую деятельность в театрах Пролеткульта и на др. сценических площадках. Два десятилетия спустя судьба снова привела Э. в театр: в 1940 он поставил на сцене ГАБТ оперу Вагнера «Валькирия».

В кино Э. дебютирует в 1924 фильмом «Стачка». Мировую славу ему принес «Броненосец “Потемкин”» (1925). Затем он ставит фильмы «Октябрь» (1927), «Старое и новое» («Генеральная линия», 1929), «Александр Невский» (1938), «Иван Грозный» (две серии, 1944–1946). Незавершенными остались снимавшийся в 1931–1932 в Мексике фильм «Да здравствует Мексика!» (версия, смонтированная из сохранившегося киноматериала его сорежиссером Г.Александровым, вышла на экраны в 1979) и подвергшийся официальной критике и уничтоженный «Бежин луг» (1935–1937; фотофильм, смонтированный из сохранившихся срезок кадров, увидел экран в 1967).

Кажется парадоксальным, что до сих пор остаются по сути не исследованными соотношения постановочных принципов и теоретических взглядов Э. с экспрессионизмом – как с общей эстетической концепцией этого влиятельнейшего направления в искусстве начала XX в., так и с ее проявлениями в разных видах искусств и в творчестве разных художников. Между тем, прямые связи режиссера с экспрессионизмом бросаются в глаза уже на биографическом уровне.

Формирование его юношеских вкусов и пристрастий определяли многие явления, на

которые ориентировался и экспрессионизм: негритянская пластика и нордический эпос, готическая архитектура и романтизм Э.Т.А.Гофмана, философия Шопенгауэра и мистические учения Сведенборга. К 1923 под руководством Эсфири Шуб Э. участвует в перемонтаже созданного под влиянием экспрессионистской поэтики фильма Ф.Ланга* «Доктор Мабузе, игрок» (1921–1922), выпущенного в советский прокат под названием «Позолоченная гниль».

В марте 1926-го, при подготовке фильма «Броненосец “Потемкин”» к прокату в Германии, и в 1929–1932, во время заграничной командировки, Э. лично знакомится со многими деятелями экспрессионистского направления или близких к нему течений. Его друзьями становятся драматург и поэт Э.Толлер*, публицист Курт Тухольский, мастер фотомонтажа Джон Хартфилд, композитор Эдмунд Майзель (автор музыки к его «Потемкину» и «Октябрю»), а также танцовщица Валеска Герт (с ней он впервые встречается в Москве в марте 1929). Наиболее близкими ему творчески оказываются немецкие художники Г.Грос* (чья гротесковая графика оказала влияние на рисунки Э.) и особенно К.Кольвиц* (созданные ею образы пролетарских детей и женщин почти процитированы в некоторых кадрах его фильмов «Стачка» и «Генеральная линия»). В Бельгии Э. посещает одного из родоначальников экспрессионизма – Дж.Энсора*, живопись которого он высоко ценил. Из великих мексиканских муралистов режиссер выделяет как «родственную душу» самого близкого к экспрессионизму – Х.К.Ороско*, с которым встретился и подружился в Нью-Йорке в 1932. Наконец, Э. испытывал особое пристрастие к художникам, чье наследие определило многие существенные черты экспрессионизма: Матиас Грюневальд (репродукция фрагментов его «Распятия» висела в московской квартире Э.), Эль Греко (ему он посвятил несколько исследовательских работ), Ван Гог* (фотокопия его автопортрета стояла на письменном столе режиссера), Э.Мунк* (его «Крик» отозвался в кадре Матери на Одесской лестницы из «Потемкина»). Каждый из перечисленных фактов, далеко не исчерпывающих биографический пласт, еще ждет изучения. Столь же мало исследованы эстетические связи Э. с экспрессионизмом.

Одно из центральных понятий теории и практики Э. – *выразительность* («выразительное движение», «выразительная композиция») – представляет собой русский аналог не только немецкого «Ausdruck», но и французского «expression», от которого произошло название всего направления. Существенное для экспрессионизма противостояние импрессионизму как «наивно-благодушному» и «натуралистическому» мировосприятию сказалось уже в первой статье Э. о кино – «Восьмое искусство. Об экспрессионизме, Америке и, конечно, о Чаплине» (журнал «Эхо», 1922, № 2), которую он написал вместе с Сергеем Юткевичем еще до перехода из театра на кинопроизводство.

С этой позицией было связано одно из первых требований Э. к искусству: выявлять *противоречие*, лежащее в основе всякого явления или процесса, и *с предельной остротой* воплощать его, чтобы *потрясать* воспринимающее сознание (а не просто погружать его в определенное *настроение*). Отсюда прямо вытекала развивавшаяся, особенно в ранних статьях режиссера, концепция *конфликта*, который должен пронизывать всю многослойную структуру произведения – от актерской игры и драматургической композиции до монтажного столкновения кадров или контраста графических и световых внутрикадровых элементов (см., в частности, статьи «Монтаж киноаттракционов», 1924 и «Драматургия кинoформы», 1929). Подчеркнутая резкая *графичность*, характерная и для визуального, и для драматургического стиля молодого Э., суровый отказ от любых «смягчающих» («пассивирующих», по его выражению) художественных решений, безусловно, тоже сродни принципиальным установкам экспрессионизма.

В равной мере характерна для искусства и Э., и художников-экспрессионистов предельно короткая дистанция между «сверхобобщением» (унаследованным от символизма) и его конкретным воплощением. Это

относится и к исходному идейно-тематическому замыслу, и к избираемому сюжетному материалу, и к образу персонажа, доведенному (подчас гротескно или карикатурно) до «понятия» или маски – по Э., до «типажа». Не случайно в Германии «Броненосец “Потемкин”» был обозначен как «der russische Massenfilm»: критика, подчеркивая в картине прежде всего «воплощение образа массы», соотнесла ее с экспрессионистской драмой Э.Толлера «Der Massen Mensch» («Человек- масса»).

Не менее показателен *трагедийный эксцентризм* – определение, применимое и к эстетике экспрессионизма, и ко многим художественным решениям в фильмах Э. – от «Стачки» до «Ивана Грозного». И в том, и в другом явлении трагические перипетии истории или современности вырастали до образа «мира, сдвинутого с центра» (в отличие от эксцентриады американских комиков, высмеивавших несовершенства общественного устройства или природы человека). Э. роднила с экспрессионизмом и открытая социальная направленность творчества, стремление не просто отразить трагизм общественного развития, но вмешаться в реальность, активизировать позицию человека при помощи «шоковых» выразительных средств и публицистического «извлечения из серости будней». «Одесскую лестницу» в «Потемкине» трактовали как «предельно выразительный и воздейственный» образ Страдания и Протеста не только деятели искусства Германии 1920-х, но также близкие к экспрессионизму художники других стран и эпох, в частности, мексиканец Д.А.Сикейрос и англичанин Френсис Бэкон. Огромный резонанс фильма в самых широких кругах зрителей был воспринят как осуществление надежды на возможность преображения общества и человека через экспрессивное искусство.

Вместе с тем, отличия постановочных и эстетических принципов Э. от экспрессионизма также обнаружились с первых шагов художника в искусстве. В черновом теоретическом наброске, относящемся к концу 1925 и напечатанном под условным названием «Об игре предметов» («Киноведческие записки», № 36/37), подчеркивалось: «Обнажение необходимых ритмов в реальных (конечно, подобранных) предметах путем особой препарировки исключительно кино-средствами (свет, кадр, засъемка) я и назвал бы “бытовым экспрессионизмом”. В отличие от иных видов экспрессионизма, дающих отвлеченную нервирующую схематику, прикрываемую искаженными воспроизведениями натуры (“Д[окто]р Калигари”, “Безумие Мабузее” etc.)».

Молодой режиссер, заканчивающий (или только что закончивший) работу над «Потемкиным», ссылается здесь на классический фильм немецкого экспрессионизма «Кабинет доктора Калигари» (1920, режиссер Р.Вине*) и на вторую серию картины Ф.Ланга* «Доктор Мабузе–игрок». Он отвергает для себя две характернейшие черты экспрессионизма: «нервирующую схематику», продиктованную общим мировосприятием, которое родилось и сформировалось в обстановке I мировой войны, краха кайзеровской Германии и резких противоречий Веймарской республики, а также «искаженное воспроизведение натуры» – экспансию экспрессионистской живописи в структуру кинокадра, грим актеров, стиль их игры и т.д. Этим чертам Э. (как и др. молодые кинематографисты «московской школы») противопоставляет, с одной стороны, мобилизацию творческого порыва масс, целеустремленную «активную накачку», с другой – «минимально искаженный природный фрагмент – кадр» и «документальную» подлинность социально-психологического типажа. Позднее он объяснял приверженность данным принципам как проявление «пиетета при... встрече» с реальностью, обновлявшейся после революции и внушавшей оптимистические надежды на справедливое устройство общества (см. об этом в статье «Средняя из трех» и в Докладе на Творческом совещании советских кинематографистов 1935, вошедших соответственно в 5-й и 2-й тома «Избранных произведений в шести томах» С.М.Эйзенштейна. М., «Искусство», 1964–1971).

В 1930-е следы влияния экспрессионизма в режиссерском творчестве Э. как будто

стираются, хотя в своих теоретических трудах и в педагогике он не отказывается от выразительности как понятия, основополагающего для своей теории искусства. В 1940–1946, в обстановке «борьбы с формализмом», режиссер мог даже допустить довольно резкую и не очень справедливую оценку киноэкспрессионизма. В исследовании «История крупного плана» он по-новому изложил свои давние расхождения со стилем немецких фильмов этого направления: «Экспрессионизм почти не оставил следов в нашем кино. Уж слишком чужд был этот размалеванный и истерзанный “святой Себастьян кинематографии” молодому, здоровому по духу и телу восходящему классу». Особенно негативно прозвучали характеристики «тенденций», которые «собрались в клубок в знаменитом “Докторе Калигари” (1920), в этом варварском празднике самоуничтожения здорового человеческого начала в искусстве, в этой братской могиле здоровых кинематографических начал, в этом сочетании немой истерии действия, ассортимента раскрашенных холстов, намалеванных декораций, расписанных лиц, противоестественных изломов и поступков, чудовищных химер» (цитируется по книге «Метод», т. 2).

Между тем, как раз в это время в своей режиссуре Э. возрождает и развивает в новых условиях те стилистические тенденции, которые «собрались в клубок» в «Кабинете доктора Калигари» и определили собой кинематограф экспрессионизма. В фильме «Иван Грозный», этой «трагедии самовластия», использовались расписанные фресками декорации, создающие условное «игровое пространство», игра теней, сложнейший грим персонажей, экспрессивные «изломы» движений теряющего разум царя. Грим Николая Черкасова был даже прямо соотнесен режиссером с обликом К.Фейдта*, исполнявшего роль Ивана Грозного в экспрессионистском фильме П.Лени* «Кабинет восковых фигур» (1924), а в игру актеров был введен характерный для Фейдта «жест взгляда» (по определению Льва Кулешова).

Своеобразное воздействие экспрессионизма, его идей и стилистических приемов, можно проследить и в графике Э. Оно ощущается в мексиканском цикле, посвященном «восставшему против бога и падшему ангелу» Люциферу (1931), в серии рисунков на тему святого Себастьяна (особенно в вариации 1937), в трагически-абсурдистском цикле «Nichts» («Ничто», 1937), предвосхитившем по стилю позднюю графику П.Клее*, во многих эскизах к «Ивану Грозному» (1942).

Разумеется, творчество Э. испытало влияние не только экспрессионизма, но и кубизма, конструктивизма, классического реализма и др. художественных течений XX в. (равно как сфокусировало в себе множество традиций классического искусства России, Запада и Востока). Однако в этом многоголосье отчетливо слышится постоянный «диалог» с экспрессионизмом.

Соч.: Избранные статьи. М., 1956; Избранные произведения в шести томах. М., 1964–1971; Мемуары: В 2 т. М., 1997; Монтаж. М., 2000; Метод: В 2 т. Т. 1: Grundproblem. М., 2002. Т. 2: Тайны мастеров. М., 2003; The Film Sense. New York, 1942; Schriften. Band 1–4 / Hg. H.-J.Schlegel. München; Wien, 1973–1984; YO – Ich selbst. 2 Bde. Berlin, 1984; Frankfurt a. M., 1988; Selected Works. Vol. 1–3 / Ed. R.Taylor. London, 1988–1996.

Лит.: «Броненосец “Потемкин”» // Сост.: Н.Клейман, К.Левина. М., 1969; Шкловский В. Эйзенштейн. М., 1973; Юренев Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод: В 2 частях. М., 1985; Аксенов И.А. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. М., 1991; Киноведческие записки. № 36/37 (специальный выпуск к 100-летию С.Эйзенштейна). М., 1998; Фильм «Иван Грозный». Документы. Статьи. Исследования // Киноведческие записки». № 38 (специальный выпуск). М., 1998; Иванов Вяч.Вс. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1: Знаковые системы. Кино. Поэтика. М., 1998; Фриц Ланг – Сергей Эйзенштейн // Киноведческие записки, № 58. М., 2002; Клейман Н. Формула финала. М., 2004; Moussinac L. Sergej Eisenstein. Paris, 1964; New York, 1970; Fernandez D. Eisenstein: L'arbre jusqu'aux racines. Paris, 1975; Amengual B. I Que viva Eisenstein! Lausanne, 1980; Leyda J., Voynow Z. Eisenstein at Work. New York, 1982; Bordwell D. The Cinema of Eisenstein. Cambridge, 1993; Eisenstein und Deutschland. Texte. Dokumente. Briefe / Hg. O.Bulgakova. Berlin, 1998.

Н.Клейман

ЭЙНШТЕЙН, КАРЛ (Einstein, Carl, 26.04.1885, Нойвид на Рейне – 03.07.1940, Гав-де-По, Франция) – немецкий писатель, издатель, теоретик искусства. Вырос в Карлсруэ, куда семья переселилась в 1886; в 1903–1904 обучался банковскому делу, с 1904 по 1908 изучал историю искусств и философию в Берлине. В годы I мировой войны – солдат на Западном фронте, позднее (тесно общаясь с Г.Бенном* и К.Штернгеймом*) служил в Брюсселе. В 1918–1919 участвовал в восстании «Союза Спартака».

Э. принадлежал к кругу Ф.Пфемферта* и с 1912 по 1918 был одним из ведущих сотрудников журнала «Акцион»*, но порвал с ним, когда журнал стал, по его мнению, слишком политизированным и пропаганда вытеснила с его страниц литературу. Совместно с Я. ван Ходдисом* и Ф.Хардекопфом* выступал на литературных вечерах, устраиваемых редакцией. Публиковался также в журнале «Ди вайсен блеттер»* и др. Его лирика и проза представлены в известных антологиях экспрессионизма «Общность» («Gemeinschaft», составитель Л.Рубинер*, 1919) и «Друзья человечества» («Kameraden der Menschheit»). Его высоко ценили Г.Бенн, Э.Штадлер* и многие др. экспрессионисты. Сам он, однако, как и некоторые видные участники течения, не относил себя к нему, высказываясь об экспрессионизме преимущественно с иронией. Стилистически Э. действительно сторонился экспрессионистского пафоса и риторики, напряженной эмоциональности. Его собственный стиль отличается строгостью, лаконичностью, фрагментарностью. Интенсивность выражения в его произведениях скорее близка архаичной пластике, чем авангардной поэтике его времени. Тем не менее, именно он, по мнению Г.Бенна, «был далеко впереди», опережая др. экспрессионистов, и даже «возглавлял» ту художественную революцию, которой ознаменовалось начало XX в.

Первая публикация Э. – четыре коротких прозаических фрагмента под общим названием «Превращения» («Verwandlungen», 1908). Герой, юноша, предстающий то как «поэт», то как авторское «я», испытывает глубокий конфликт с внешним миром. Преодолеть эту пропасть можно только путем собственной гибели. Занимающая важное место теологическая тема представлена и в содержании, и в стилистике этих прозаических текстов, обозначенных как «легенды» и напоминающих проповеди или трактаты. Среди ранних сочинений также эссе «Сноб» («Der Snob», 1909), посвященное типу человека, испытывающего страх перед утратой идентичности. Характерно, что некоторые черты «снобизма» проявляются и в самой стилистике Э. – в неприязни к аллегории, метафорике, многословию, в идее самодостаточности художественного творчества, не соотнесенного с реальным миром.

Одно из главных ранних произведений Э. – роман «Бебюкен, или Дилетанты чуда» («Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders», 1912), состоящий из девятнадцати предельно коротких глав и свидетельствующий об экспериментальном характере его прозы. В «Бебюкене» разоблачается псевдостабильность мира, почувствованная писателем накануне I мировой войны. Роман охарактеризован Э.Штадлером как одна из самых интересных книг, созданных молодым поколением в Германии. Г.Бенн в 1948 оценил это произведение наряду с «Топью» А.Жида как образец «абсолютной прозы». Подобно герою ранних «легенд», Бебюкен страдает от разрыва с внешним миром, от раздвоения; двойничество – также один из характерных мотивов того времени, идущий еще от романтизма. Жизнеощущение героя, его убежденность, что он не такой, как все, отражает самосознание самого автора и соответствует избранной форме – гротеску, персонажи как бы состоят из одних «голосов»: они лишь рассказывают «самих себя», избирая излюбленную экспрессионистскую форму монолога. Героев Э. отличает крайний индивидуализм. Бебюкен стремится к «абсолюту», его не устраивает реальная жизнь, он ищет чуда, но оно не наступает. Автор старательно избегает всякой связи между отдельными персонажами, линиями и эпизодами, но и наличие такой связи ничего не раскрывает.

Свою теорию романа Э. изложил в программном сочинении «О романе» («Über den Roman», 1912). Он выражает свое неприятие психологизма в литературе, описаний чувств персонажей и эмоциональных мотивировок их действий. Как и многие экспрессионисты (и др. авангардисты того времени), обрушивается на существующие романные формы. Его проза близка к абсурдизму. Именно поэтому им восхищались дадаисты, восторженно принявшие «Бебюкена» и считавшие, что именно Э. своим романом указал им путь. Абсурдизм возведен в ранг стилевого и мировоззренческого принципа. Повествователь остается безразличным наблюдателем безумного мира, апокалипсические мотивы, которым придан гротескный характер, подчеркивают конечность и бессмысленность жизни. Однако стилистика Э. вовсе не однообразна, он бывает циничным и меланхоличным, сдержанным и агрессивным.

Теоретические размышления Э. продолжены в сочинении «Негритянская скульптура» («Negerplastik», 1915), превозносящем примитивизм в художественном творчестве, что соответствовало духу экспрессионизма. Сборник эссе «Примечания» («Anmerkungen», 1916) был воспринят при его появлении как один из важнейших документов нового искусства. Взгляд Э. на современное творчество, просвещенным знатоком и критиком которого он был, представлен в более позднем сочинении – «Искусство XX века» («Die Kunst des 20. Jahrhunderts», 1926), где он характеризует, в частности, и собственные эстетические принципы. Его теоретические работы и проза неотделимы друг от друга.

Свою эстетическую программу, которую он считал характерной для всего экспрессионистского поколения, Э. обозначил, прежде всего, как разрушение предметности во имя утопии. Отказ от «объекта» проявляется, в частности, в глубоком интересе к кубизму, к «неметафорическим произведениям», не обременяющим себя соответствием изображаемому. Его взгляд на кубизм перекликается с его пониманием архаичного искусства: в африканской пластике он видел «кубистские образы» предков. В его произведениях часто действуют безумцы, лжепророки, возникают видения конца света, напряженное ожидание вселенского краха, изображаемое в гротескной форме. Одна из излюбленных фигур в его книгах – бедняк, причем понимание бедности носит религиозный характер. В драме «Плохая весть» («Die schlimme Botschaft», 1921) вечный тип нищего воплощен в Иисусе и выступает как антипод современного общества. Эти сцены – по мнению многих критиков, лучшее из написанного Э. – были восприняты как провокация и привели к судебному процессу по обвинению автора в святотатстве; пьеса была запрещена.

Все большее отвращение к своему времени привело к тому, что он утратил веру в способность литературы что-либо изменить, и в 1920-е перестал публиковаться. Изданный им (совместно с П.Вестхеймом) «Европейский альманах» («Europa-Almanach», 1925), составленный из работ самого Э., содержал только пародии. Однако он продолжал писать «в стол», в частности фрагмент нового романа о Бебюкене.

В 1929 Э. переехал в Париж, где написал «Некролог 1832–1932» («Nekrolog 1832–1932») – памфлет, близкий по характеру и стилистике экспрессионизму, в котором обрушился на Гете. В противовес «вечным ценностям» автор превозносил «простые идеи», дерационализацию духа и языка человека. Здесь Э. еще говорил от имени экспрессионистского поколения, хотя к 1932, когда памфлет был опубликован, экспрессионизм уже остался в прошлом.

Э. участвовал на стороне республиканцев в гражданской войне в Испании; в мае 1940 был интернирован на юге Франции, совершил побег, пытался укрыться в монастыре. Третьего июля 1940 он покончил с собой в Гав-де-По (по другим данным – в Лестель-Бетарран). Его стихи были включены в одну из антологий, вышедших сразу после II мировой войны и напоминавших о забытых, хотя и выдающихся именах («Антология стоявших в стороне», «Anthologie der Abseitigen», 1946), где среди других «необычных», «странных» пред-

ставлены Г.Балль, В.Кандинский*, П.Клее*, П.Пикассо и др.

Соч.: Gesammelte Werke. 1962.

Лит.: Wachsmuth E. Nachwort zu «Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders». 1962; Heissenbüttel H. Über Literatur. 1966; Penkert S. Carl Einstein (1885–1940) // Euphorion. 1967. 61; Graber H. Carl Einstein // Expressionismus als Literatur / Hg. W.Rothe, 1969; Quenzer G. Absolute Prosa. Carl Einsteins «Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders» // Der Deutschunterricht. 1965. 17; Selli K. Revolte und Revolution. Vorschlage zu einer Interpretation des «Bebuquin» // Alternative. 1970. 13.

И.Млечина

ЭНСО́Р, ДЖЕЙМС (Ensor, James, 13.04. 1860, Остенде – 19.11.1949, Остенде) – бельгийский живописец и график, англичанин по происхождению. Родился в семье мелкого торговца, обучался живописи в Академии художеств в Брюсселе в 1877–1880 у Я.Порталса. В 1880 – учебная поездка в Лондон, Париж и в Голландию. В 1881–1882 был членом художественных объединений «Хризалид» («La Chrisalide») и «Эссор» («L'Essor»), в 1884 – сооснователь группы «XX» в Брюсселе, в 1905 – член объединения «Современное искусство» (Антверпен).

Творчество Э., художника-символиста, было сравнительно недолгим, но оказало заметное воздействие на стилистику экспрессионизма – особенно в 1910-е, когда интерес к его произведениям вновь резко возрос в Европе. Этого мастера принято считать одним из провозвестников экспрессионизма, наряду с Ван Гогом*, Гогеном и Мунком*. В их ряду Э. отличали обостренный интерес к теме мироздания и стремление выразить ее в сугубо философском и драматическом подтексте. Эта тенденция наметилась в творчестве Э. в начале 1880-х в жанре фантастического пейзажа и в карнавальной тематике.

Вслед за английским романтиком-пейзажистом XIX в. У.Тёрнером, Э. отождествлял природу с макрокосмом, как осмысленную и неподвластную человеку стихию, причем скорее в мистико-инфернальном, чем пантеистском духе. От Тёрнера он перенял особый интерес к световым эффектам, предпочтение к красному и золотисто-охристому тонам, а также характерную экстатичность трактовок в целом. В романтических пейзажах это свойство в немалой степени достигалось за счет интригующих названий полотен («Христос, шагающий по водам», «Le Christ marchant sur les eaux», 1883; «Изгнание Адама и Евы из рая», «Adam et Eve chasses du Paradis», 1887; «Падение восставших ангелов», «De val der opstandige engelen», 1889 и др.). «Сюжет» возбуждал внимание и настроенность зрителя, но действие и персонажи фактически выводились за пределы изображаемого или «угадывались» в деструктивном хаосе стихий. «Меня вел скрытый инстинкт, восприятие морской атмосферы, – писал художник. – [...] Фантастические кувыркания облаков с их толпами причудливых созданий, танцующие миражи [...] протяжные стоны шторма наполняли мое воображение радостью, отвагой и безрассудством».

В сравнении с пейзажем тема карнавала и мотив маски крупным планом воспринимались как космос души Человека с той же мерой экспрессии и обобщения. Э. анализирует этот космос в том же инфернальном и драматическом ключе, мастерски обыгрывая нюансы характеристик персонажей в диапазоне философских понятий *маски-лица* и *лица-маски*. В литературе об Э. эта часть его творческого наследия неизменно связывается с общим фоном символизма в Европе. Действительно, Э. близко общался с Э.Верхарном, братьями-философами Реклю, физиком Э.Руссо и хорошо представлял себе обширный материал франко-фламандской комедийной и символистской литературы от Рабле до Верлена. В то же время он всю жизнь оставался интравертной и легко ранимой натурой, предпочитал затворничество в провинциальном Остенде, и его реакция на современность нередко принимала крайне болезненные формы. Внимания поэтому заслуживает именно экспрессия его самовыражения как живописца, часто граничащая с состоянием пароксизма. Маски Э. – не социальные характеристики, но именно инфернальные сущности с их внутренней патологией и безграничной свободой перевоплощений. Эта

позиция была заявлена уже в «Скандализованных масках» («Les masques scandalises», 1883), где тривиальная домашняя сцена превращается в фантасмагорию. Художник последовательно развивает от картины к картине представление о маске как зеркале демонической сущности Человека и о неизбежной метаморфозе – сращении маски с человеческим лицом, то есть с душой homo sapiens. Кульминационными полотнами в развитии этой идеи стали «Интрига» («De intrige», 1890), «Добрые судьи» («De goede rechters», 1891) и «Автопортрет в окружении масок» («Ensor omringd door maskers», 1899). Правда, Э. мог допускать и принципиальное исключение, например, в «Страждущем человеке» («De man van smarten», 1891), где он отождествляет лик Христа с маской Страдания в необычной иконографии.

В начале 1900-х стали очевидными признаки начинающегося психического расстройства художника, в результате чего резко снизилась его творческая активность. Формально он продолжал оставаться членом объединения «современное искусство» (Антверпен) до 1905, а его полотна появлялись на крупнейших выставках в Париже, Мюнхене, Риме, Венеции и Берлине вплоть до начала 1910-х. Ему многим были обязаны Э.Нольде*, Э.Л.Кирхнер*, М.Бекман*, К.Хофер*, О.Дикс*, Г.Гросс*, Х.Грундиг* и др. мастера. В последние тридцать лет жизни Э. не занимался профессиональной практикой.

Произв.: «Автопортрет в шляпе с цветами», «Ensor met de hoed met bloemen», 1883; «Въезд Христа в Брюссель», «De introcht van Christus te Brussel», 1888.

Лит.: Fierens P. Les dessins de James Ensor. Bruxelles; Paris, 1944; Legrand F.C. James Ensor, cet inconnu. Bruxelles, 1971; Haesaerts P. James Ensor. Bruxelles, 1973; Verhaeren E. James Ensor. Bruxelles, 1980; Schumann H. James Ensor. Dresden, 1985; Крючкова В. Символический гротеск Джеймса Энсора // Крючкова В. Символизм в изобразительном искусстве. М., 1994.

Ю.Маркин

ЭППЕР, ИГНАЦ (Epper, Ignatz, 06.07. 1892, Сент-Галлен – 12.01.1969, Аскона) – швейцарский живописец и график. С 1916 – свободный художник, с 1933 постоянно жил в Асконе (итальянская Швейцария). Первое время Э. отдавал предпочтение гравированию по дереву и меди, позже стал чаще писать маслом и акварельными красками. Центральная тема его творчества – трагизм страдающего, умирающего живого существа, внутреннее беспокойство человека в утратившем нравственный стержень мире. Его произведения военных и первых послевоенных лет близки лирическим откровениям швейцарского поэта-экспрессиониста К.Штамма*, с которым Э. был дружен (цикл «Животное перед распятием»). В них часты экстатически-религиозные мотивы («Страсти Христовы», «Kleine Passion»; «Тайная вечеря», «Abendmahl»; «Христос, спящий в лодке», «Der schlafende Christus im Schiff»). Замкнутое, стиснутое со всех сторон пространство в его гравюрах создает образ тюрьмы, из которой нет выхода. Таков, в частности, портрет близкого экспрессионизму писателя Х.Моргенталера* (Hamo, 1924): теснота пространства и демонический блеск в глазах подчеркивают внутреннюю неустойчивость автора болезненно-исповедальных книг, позже добровольно ушедшего из жизни.

Вместе с увлечением идеями и художественными приемами экспрессионизма в творчестве Э. появляются мотивы социальной критики (гравюры «Умирающая лошадь», «Sterbendes Pferd»; «Пивнушка», «Schenke»; «Потерпевшие крах», «Schiffbrüchige»; «Лестница», «Treppe», 1918). В эти годы в его творчестве преобладают настроения протеста, обвинения, бунта; напряжение эмоций нарастает до предела, до границы взрыва. Со второй половины 1920-х напряжение спадает, уступая место выражению боли, страдания, жалобы, печали. Претерпевает изменения и манера гравирования: резкие контрасты света и тени, угловатые линии сменяются более мягкой, дифференцированной техникой. Но мрачное настроение доминирует по-прежнему. Только созданные на юге (Тессин) акварели и залитые солнечным светом натюрморты передают ощущение радости жизни. Рисунки все так же говорят о невыносимой тяжести бытия, о страдании и смерти («Св. Себастьян», «Hl. Sebastian»,

1918, уголь; «Ночной город», «Nächtliche Stadt», 1922, тушь). Первоклассный рисовальщик, Э. создал иллюстрации к немецкоязычным изданиям романов Ш.Ф.Рамю «Дерборанс» (1936) и «Фарине, или Фальшивые деньги» (1938). Произведения Э. выставлены в музеях Базеля, Цюриха, Винтертура, Дрездена, Гамбурга и др. городов Европы.

Лит.: Mieg P. Morgenthaler – Moilliet – Epper. Studien zur modernen Aquarellmalerei in der Schweiz. Winterthur, 1933.

В.Седельник

ЭРЕНБАУМ-ДЕ́ГЕЛЕ, ГАНС (Ehrenbaum-Degele, Hans, 24.07.1889, Берлин – 28.07.1915, Нарев, Россия) – немецкий поэт, прозаик и драматург. Биографические данные не установлены, более известен как Тристан, воспетый Э.Ласкер-Шюлер*. Издатель журнала «Новый пафос»* («Das neue Pathos») в сотрудничестве с П.Цехом*, Р.Р.Шмидтом и художником Л.Майднером*. С 1911 публиковался также в журналах «Пан» («Pan») В.Херцога и П.Кассирера, «Штурм»* («Sturm») Х.Вальдена*, «Сатурн» («Saturn») Г.Майстера и Г.Гросбергера, а также «Симплициссимус» («Simplicissimus»), «Шаубюне» («Schaubühne», «Сцена»), «Флугблатт» («Flugblatt», «Листовка») и в антологиях «Поток» («Die Flut», 1912), «Монолог юноши» («Knabenmonolog»), «Мистраль» («Der Mistral», 1913), «Город» («Die Stadt»); в «Инзель-Альманах» («Insel-Almanach») в 1914 и 1917.

Поэтическое становление Э.-Д. типично для экспрессионистского поколения. Как и многие сверстники-берлинцы, он начал творческий путь с драмы образца позднего натурализма «Графиня фон дер Варт» («Gräfin von der Wart». Ein Trauerspiel in funf Akten, 1912), описывающей события средневекового правления Габсбургов. В драматическом фрагменте «Заводской мастер» («Der Werkmeister», Vorspiel zu einem Drama, 1913) он «покончил с историческими масками», создавая «гимноподобную пьесу о рабочем железоделательного завода, по сравнению с которой все предыдущее творчество следует рассматривать как подготовительную работу» (Неопубликованное письмо от 19.11.1912. А.В.Хаймелю).

Поэзия Э.-Д., особенно первый цикл «Город» («Die Stadt», 1913), формально выдержана в традиционном духе, с соблюдением законов эвритмии и эвфонии; их спорадическое нарушение выдает тревогу и смятение, которые характерны для «диссоциированного я» (по терминологии Г.-Г.Кемпер и С.Виетты). Для раннего экспрессионизма типичен такой контраст формальной дисциплины стиха и необузданной свободы содержания.

Летом 1914 Э.-Д. ушел на фронт добровольцем. Первые стихотворения и письма П.Цеху зафиксировали энтузиазм и эйфорию военного похода как «дальнего странствия», которые быстро сменились другими настроениями: «Найдется ли поэт, который окажется в состоянии изобразить все это? [...] Здесь только страдание, ненависть, жажда убивать, а не дорога к свету, сильная воля и избавление...». Протест против массового братоубийства воплотился в тридцати семи сонетах поэтического цикла «Тысячный полк» («Das tausendste Regiment»), публикацию которого цензура задержала на два года. Общая тональность цикла близка к антологии, опубликованной Ф.Пфемфертом* под названием «Поэзия Акцион»*, 1916. Как К.Адлер (погиб 06.07.1916 на Западном фронте) или В.Ферль (погиб 04.10.1915), Э.-Д. сталкивает идиллические картины-воспоминания о мирном времени с жестокой действительностью военного быта: «Мы заблудились в сладких грезах и мечтаньях, / И заколдованы потоком золотым земли, / Мы чувствуем себя мелодией, в которой / Покоится далекой жизни полновесный звук. И лишь на марше / Тихо бренчит железо роты» («Сонет № 6»). Сонеты Э.-Д. отличает яркая и индивидуальная система образности, они богаты цветовыми уподоблениями, созданными по принципу абсолютной метафоры* (например, «жертва красного укуса» в «Сонете № 8»). Логическая связь между изображаемым объектом и объектом сравнения нарушена, существенным остается только отношение поэта к объекту. Значение цвета радикально субъ-

ективируется – он насыщается разнообразными аффектами, выходящими за рамки чувственного восприятия.

Э.-Д. погиб в России в возрасте двадцати шести лет. Э.Ласкер-Шюлер, потрясенная гибелью друга, в письме к Р.Шикеле* (осень 1915) посылает стихотворение, посвященное «рыцарю в золотых доспехах» (опубликовано в журнале «Ди вейсен блеттер»*, 1915). П.Цех в предисловии к посмертно вышедшему в 1917 сборнику «Стихи» («Gedichte») патетически отозвался о нем: «Погибло некое источающее счастье начало, которое уже в зародыше своем имело силуэт совершенства».

Соч.: Gedichte. Leipzig, 1917; Das tausendste Regiment und andere Dichtungen // Vergessene Autoren der Moderne. Bd. 2. Siegen, 1986.

Лит.: Lasker-Schüler E. Hans Ehrenbaum-Degele // Die Weissen Blätter. 2. Jg., 1915; Kuhn J. Gefallene Dichter // Die Flöte. 1. Jg., 1918/19; Expressionismus. Literatur und Kunst 1910–1923 / Hg. P.Raabe. Stuttgart, 1961; Lieber gestreifter Tiger: Briefe E.Lasker-Schuler / Hg. M.Kupper. Bd. 1. München, 1969.

Н.Пестова

ЭРЕНШТЕЙН, АЛЬБЕРТ (Ehrenstein, Albert, 23.12.1886, Вена – 08.04.1950, Нью-Йорк) – австрийский поэт, прозаик, переводчик, публицист. Рос в бедной венгерско-еврейской семье; после окончания католической гимназии изучал в Вене историю, философию и филологию. К.Краус* заметил талант начинающего автора и в 1910 опубликовал в «Факеле» его первые стихи и гротескные прозаические зарисовки. В 1911 Э. переехал в Берлин, где вошел в круг литераторов, печатавшихся в «Штурме»* (во многом благодаря дружбе с О.Кокошкой*); в этот же период публиковался также в журнале «Акцион»* и ряде близких к экспрессионистскому движению изданий.

Известность принес Э. уже первый рассказ «Тубуч» («Tubutsch», 1911), иллюстрации к которому выполнены О.Кокошкой. В нем еще чувствуется воздействие импрессионизма, связь с творчеством А.Шницлера и П.Альтенберга. Хотя Э. в эти годы еще не порвал с реалистической традицией XIX в., в его ранних гротескных рассказах уже ощущается связь с «абсолютной прозой» К.Эйнштейна*, оказавшего на него немалое влияние. В «Тубуче», признанном лучшим его прозаическим сочинением, проявляются характерные черты поэтики Э.: абсурдистско-меланхолическая интонация, виртуозность стиля, передающего распад человеческих связей. Записываемые неким Карлом Тубучем беглые, отрывочные впечатления выражают чувство безмерного одиночества, бессмысленности и абсурдности окружающего мира. Ассоциативно связанные друг с другом переживания героя и составляют почти лишенную жизненной «материи» основу этой рефлективной прозы. Сочетание иронической дистанции к изображаемому с элементами идиллии и в то же время безутешной горечи определяет ее самобытность и высокий художественный уровень. В сборнике прозаических фрагментов «Самоубийство кота» («Selbstmord eines Katers», 1912; позднее под названием «Отчет из сумасшедшего дома», «Bericht aus einem Tollhaus», 1919), наряду с элементами автобиографического характера, появляются притчево-сказочные, фантастические сюжеты, сновидения, нередко в психоаналитической трактовке. Сохраняя форму повествования от первого лица, автор обнаруживает бóльшую, чем в «Тубуче», верность традиции, уже привносит восточные мотивы, которыми будет вдохновляться в своей переводческой деятельности, составляющей важную часть его творчества. В отличие от «Тубуча», в «Самоубийстве кота» возникает апелляция к человеку – призыв осознать свою вину и попытаться найти путь к реальному совершенствованию, к солидарности. Более заметен отход от традиции и поиск новых средств изображения в сборнике коротких рассказов «Ни здесь, ни там» («Nicht da, nicht dort», 1916), где сливаются гротескное и сказочное начала, сатира и фантасмагория.

Во время I мировой войны Э. жил в Швейцарии, где печатал в журнале «Ди вайсен блеттер»* проникнутые антивоенным пафосом стихи и прозу, составившие в том числе цикл «Убитым братьям» («Den ermordeten Brüdern», отдельное издание 1919).

Самые значительные прозаические книги Э. написаны до I мировой войны, в последующие годы его сборники и отдельные рассказы, несколько переработанные, выходили под другими названиями. То же относится и к его поэзии. Его лирическое «я», прежде всего, ощущает свою чужеродность в полном несовершенства мире. В поэзии особенно заметно сочетание двух интонационных рядов: «тихой», меланхоличной мелодики и взвихренной, «буйной», особенно в годы войны. Наиболее удачным признан сборник «Белое время» («Die weisse Zeit», 1914). Война доминирует и в сборниках стихов «Человек кричит» («Der Mensch schreit», 1916), где автор воспроизводит устрашающую атмосферу человекоубийства, и «Красное время» («Die rote Zeit», 1917), где звучат протест и возмущение, вызванные «варваризацией Европы» («Barbaropa», «Варваропа»). К крику*, рожденному страхом, присоединяются ветхозаветные мотивы; в раздробленной прерывающейся интонации сказываются ужас и отчаяние. Чувство отчаяния и боли заставляет Э. искать успокоения в новых впечатлениях; с 1918 он предпринял длительные поездки по Европе, Африке, Ближнему Востоку, Китаю, что стало основой его многообразной и яркой переводческой работы. О гнетущем мироощущении Э. говорит и последний его прозаический сборник «Рыцарь смерти» («Ritter des Todes», 1926), где главным мотивом становится смерть. В 1932 Э. эмигрировал в Швейцарию, в 1935 участвовал в Парижском конгрессе в защиту культуры, в 1941 уехал в США. В последующие годы Э. почти не занимался литературной работой; после длительной болезни он умер в нью-йоркском госпитале для бедных.

Литературное наследие Э. невелико. В пору выхода его произведений он считался модным поэтом; в истории литературы он остался прежде всего автором «Тубуча», нескольких ярких стихотворений и выдающихся переводов. Его творчество в целом можно считать недооцененным.

Соч.: Gedichte. 1920; Gedichte und Prosa. 1961; [Стихи] // Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990.

Лит.: Kraus K. Drei Bücher // Die Fackel. 13. 1911–1912. № 339–340; Edschmid K. Die doppelköpfige Nymphe. 1920; Weiss E. Albert Ehrenstein // Juden in der deutschen Literatur / Hg. G.Krojanker. 1922; Picard J. Abschied vom Albert Ehrenstein // Das goldene Tor 5. 1950; Schmidt A. Mein Gedicht. 1961; Eisenreich G. Reaktionen. 1964; Briefe Ehrensteins an Paul Ernst // Der Monat. 1964. 191; Martini F. Albert Ehrenstein // Expressionismus als Literatur / Hg. W.Rothe. Bern; München, 1969; Beigel A. Erlebnis und Flucht im Werk Albert Ehrensteins. 1972; White A.D. The Grotesque and its Applications: The Example of Albert Ehrenstein // New German Studies. 1973. 1.

И.Млечина

Ю

«ЮНГ ИДИШ» («Jung Idysz», Лодзь, 1918–1922) – существовавшая в Польше художественно-литературная группа, объединившаяся вокруг задачи создания новой еврейской религиозной и светской поэзии и иконографии. Издавался одноименный журнал (три номера в 1919–1921); под маркой «Ю.и.» выходили книги стихов, проводились поэтические вечера и выставки (крупнейшая – в Белостоке в 1919). Образно-пластический язык группы формировался на перекрестье экспрессионизма и конструктивизма (все ее участники получили художественное образование за границей). Лидер – прибывший из России поэт и график Моисей Бродерзон. Среди участников: художники Янкель Адлер*, Генрик (Энох) Барцинский, Винсент (Ицхак) Браунер, Поля Лиденфельд, Марек Шварц, Натан Шпигель, Самуэль Циглер, поэты Израэль Штерн, Исаак Лихтенштейн, Ицхак Кацнельсон, Эхескель Моисей Найман. Тесно сотрудничали с группой композитор Генрик (Энох) Кон, художники Генрик Готлиб, Генрик

Берлеви и др. В произведениях участников «Ю.и.», нередко вдохновленных творчеством О.Кокошки* и М.Шагала*, запечатлены ностальгические картины уходящего мира еврейских местечек, ветхозаветные и христианские мотивы использованы как символ грядущего национального возрождения, обновления традиции. Сознание того, что «всё есть единое и вечное» (Я.Адлер, «Экспрессионизм», 1920), анархизм в сочетании с визионерской напряженностью, конвульсивная форма, тяготение к лирической абстракции, геометризирующей и «биологической» деформации характерны для экспрессионизма в версии «Ю.и.». Художники группы публиковали свои гравюры в журнале «Здруй»*, провели совместную выставку с группой «Бунт»* (Познань, 1920). В 1922 в Варшаве с участием членов группы возникли Еврейское товарищество распространения изящных искусств и литературно-художественное объединение «Халастра». Художественное наследие и документация «Ю.и.» в основном погибли во время II мировой войны.

Лит.: Sandel J. Jidisze kinstler in Poljn. W., 1964; Malinowski J. Grupa «Jung Idysz» i żydowskie środowisko «Nowej Sztuki» w Polsce 1918–1923. W., 1987; Malinowski J. Grupa «Jung Idysz»: Tradition and revolution. Jerusalem, 1987.

А.Базилевский

Я

ЯВЛЕ́НСКИЙ, АЛЕКСЕЙ ГЕОРГИЕВИЧ (13.03.1865, Торжок, Тверская губерния – 15.03.1941, Висбаден, Германия) – русский живописец, работавший в основном в Германии. Происходил из аристократической семьи, до 1896 – офицер русской армии. В 1884 начал самостоятельно заниматься живописью в Москве, в начале 1890-х – недолго учился у И.Репина. В 1896, оставив военную службу, вместе с М.Веревкиной* переехал в Мюнхен и продолжил учебу в художественной школе А.Ашбе (до 1898). С 1903 выставлялся на «Сецессионах» в Мюнхене и Берлине. В 1907–1912 Я. работал в Мюнхене в близком контакте с В.Кандинским* и мастерами из его окружения.

Фигура Я. принадлежит к самым значительным в истории экспрессионизма. Вспоминая о периоде вызревания идей и художественных систем нового европейского искусства, Кандинский писал Я.: «Я многому тогда научился у Вас и могу быть только вечно благодарен Вам». К тому времени Я. дважды посетил Францию и стал поклонником А.Матисса, с которым встречался неоднократно в 1903–1911, как и с Л.Коринтом (1903), Ф.Ходлером (1905), Р.Штайнером (1909), Г.Арпом (1917), В.Лембруком* (1918), А.Архипенко (1920), Р.М.Рильке (1920).

Воздействие фовизма на станковую живопись Я., с ее гипертрофированным монументализмом, очевидно, однако оно было творчески переосмыслено, дополнено бóльшим динамизмом формы и напряженным звучанием цвета. Эта манера сложилась уже в 1905–1907, когда В.Кандинский был еще на пути к своему новому стилю, а художники «Брюкке»* утверждали себя в те годы преимущественно в графике. Как портреты («Автопортрет», 1907), так и пейзажи Я. («Ландшафт в Мурнау», 1912) становились все более напряженными и «психологичными». Художник развивал в них собственные принципы «большой линии» и «большой формы», вводил чистые, звонкие цвета и черные контуры. «Его картины периода “Дер блауэ райтер”* с их графической основой – это беглые стенограммы натуры, в которых контур призван сдерживать дикое буйство цвета» (В.Хютт). Я. и М.Веревкина тогда уже были признанными лидерами в колонии русских художников в Мюнхене. Я. продолжал оставаться в той же роли и в «Новом объединении художников» как его соучредитель вместе с Кандинским (1909).

В декабре 1911 он и М.Веревкина не приняли предложения стать рядовыми членами объединения «Дер блауэ райтер», созданного Кандинским. В известной мере такая самоизоляция предопределила бóльшую индивидуальность художественного почерка Я., а также повышенное внимание к нему со стороны коллекционеров и галеристов. После начала I мировой войны вместе с Веревкиной переехал в Швейцарию (Санта-Пре, Цюрих, 1914–1921), затем до конца жизни жил вновь в Германии. В 1920-е как член объединения «Синяя четверка» (вместе с В.Кандинским, П.Клее* и Л.Файнингером*) принимал участие в выставках в Европе и США.

В начале 1910-х Я. вплотную подошел к реализации своей главной творческой темы, создав первый вариант программного произведения «Медитация – молитва» (1912). На сей раз для воплощения темы универсума оказалось достаточно одной лишь наметки человеческого лица, постепенно редуцируемой позже до архетипа геометризованной праформы в виде символической конфигурации креста. Подобные абстракции с их продуманным колоритом заключали в себе сильнейший медитативный заряд и глубокое содержание (серии «Мистическая голова», «Абстрактная голова», «Медитация» конца 1910-х – середины 1930-х). С 1914 к этому мотиву добавилась трактовка мотива пейзажного, увиденного из окна мастерской в Санта-Пре и варьируемого затем в сотнях повторов до сходной мистической «формулы» (серия «Вариации на пейзажную тему», 1914–1921). «Каждый мастер ощущает свою жизнь как строительство собора [...] И приходит в конце концов к шпилю – к своему завершенному прекрасному собору. Шпиль необходим, ведь и готический храм возник из устремления к Богу. Мое искусство такое же, я постоянно менялся и всегда ощущал стремление к Богу».

В 1933 Я. было запрещено выставляться в Германии; восемь его картин были включены в экспозицию выставки «дегенеративного искусства» в Мюнхене в 1937. Год спустя художник вынужден был оставить профессиональную практику из-за тяжелой болезни.

Произв.: «Натюрморт с белым и желтым кофейниками», «Stilleben mit weißer und gelber Kaffeekanne», 1908; «Пионы», «Päónien», 1909; «Никита», «Nikita», 1910; «Горбун», «Der Buckel», 1911; «Холм», «Hügel», 1912; «Одиночество», «Einsamkeit», 1912; «Ландшафт в Мурнау», «Landschaft bei Murnau», 1912; «Удлиненная голова в коричнево-красных тонах», «Länglicher Kopf in Braunrot», 1913; «Заход солнца», «Sonnenuntergang», 1916; «Абстрактная голова», «Abstrakter Kopf», 1923.

Лит.: Weiler C. Alexej von Jawlensky. Köln, 1959; Hutt W. Deutsche Malerei und Graphik im XX. Jahrhundert. Berlin, 1961; Alexej Jawlensky. München; Baden-Baden, 1983.

Ю.Маркин

ЯВОРСКИЙ, РОМАН АЛОЙЗИ ТОМАШ (Jaworski, Roman Alojzy Tomasz, 21.06. 1883, Клицко под Саноком – осень 1944, Гура Кальвария) – польский прозаик, драматург. Из семьи инженера. В 1902–1907 изучал герменевтику в Ягеллонском университете; будучи домашним учителем в аристократической семье, часто прерывал учебу длительными путешествиями по Европе. В 1908–1913 преподавал немецкий язык в гимназиях Кракова и Львова. С 1913 зарабатывал на жизнь как журналист. Годы I мировой войны провел в Австрии и Швейцарии.

Дебютировал стихами (1903) и прозой (1905). В сборнике новелл Я. «Истории маньяков» («Historie maniaków», 1910) и примыкающих к нему новеллах «Рассказ о печали в четырех стенах» («Opowieść o smutku czterech ścian», 1911) и «Фанфарон» («Fanfaron», 1918) изображен странный, пространственно и хронологически неопределенный мир, где красота слита с уродством, скука и бессилие с мечтой, чудачество граничит с преступлением. Фрагментарное лирическое повествование скреплено обобщающим комментарием; сниженными, доведенными до абсурда условностями «сецессионной» поэтики достигнут эффект нарочитого маньеризма, искусственности, свидетельствующий о скептической позиции писателя: образные и тематические штампы

полемически меняют функции. «Торжественный», «серьезный» гротеск «Историй маньяков» ведет происхождение от карнавальных жанров, на что прямо указано в тексте. Это орнаментальная, стилизованная проза, контрастная и пародийная, но находящаяся вне рамок сатиры. В ней снято противопоставление изобразительного описания и сюжета: картины равноправны с событиями, причем ни то, ни другое не влияет на авторские размышления, сплетающиеся в параллельную повествованию прихотливую вязь. Внимание Я. сосредоточено на материале антиэстетичном, позиция неуловима, стиль диковинно гибриден.

В драме «Гамлет II, королевич Вселенной» («Hamlet Wtóry, królewic Wszechświata», 1911–1924) шекспировская фабула перенесена в современность, история показана как гротескный фарс противостояния утилитарного и трансцендентного: вернувшийся с войны разочарованный герой, исповедующий религию «творческой энергии», желает всех заразить «космическим творчеством», ради чего во главе бунтовщиков штурмует собственный родовой замок и попадает в тюрьму. История современных маньяков – «Свадьба графа Оргаза» («Wesele hrabiego Orgaza», 1924), аллегорический роман о культурной стагнации, вызванной «миметической заразой» всеобщей схожести, и о крахе утопической попытки возродить человечество через великую мистерию всеобщего танца. В утрированно-гротескной форме здесь представлена агония цивилизации, отождествившей обряд и игру, утратившей в культе фарса личностные ценности.

Я., говоря его словами, стремился «уловить смысл хаоса, найти существенное выражение эпохи», заключив трагедию в «бумажный стаканчик гротеска». Изысканный эстет, сторонник дэндизма в жизни, в литературе Я. был, по его словам, «конструкциалистом», автором причудливых, не всегда функциональных форм, основанных на ослаблении предикативности и метонимическом расширении. Пионер польской ассоциативной прозы, он осознанно пародировал стили, критически смешивая их в остраненной речи. Творчество Я. – исток и предвестие всплеска гротеска, доказавшего свою жизненность в последующие десятилетия. Оно свидетельствовало о непригодности символистской патетики для передачи психологии человека переломного времени. Гротеск был способом критики культурных тавтологий, стремления замаскировать новыми названиями хорошо известное старое. Во вступлении к антипрагматическому «современному гротеску» «Гамлет II» Я. провозгласил миссией искусства открытие мистического плана в десакрализованном мире, в противовес пропагандистским мистификациям политиков. Ощущение отчужденности, сознание трагической конфликтности мира, разрыва между возможностями человека и его прозябанием, поиск истинных ценностей за пределом видимого, деформирующая динамика выражения роднит Я. с экспрессионизмом.

В межвоенные годы жил в Варшаве и Лодзи, занимаясь литературным трудом и спорадически сотрудничая с прессой. Изгнанный нацистами из дома, умер, разбитый параличом, в приюте для инвалидов. Многие сочинения Я. остались незавершенными и неопубликованными.

Соч.: Korespondencja; Nieznane teksty z lat 1903–1909; Hamlet Wtóry // Miscellanea z okresu Młodej Polski. Warszawa, 1995.

Лит.: Rettinger M. Nowe konstrukcje // Krytyka. 1911; Łebkowska A. Jaworskiego gry z odbiorcą // Ruch lit. 1921. № 4; Głowiński M. Drwiące requiem dla historii // Twórczość. 1960. № 1; Zręþowicz R. Zapomniany ekspresjonista // Ruch lit. 1961. № 4/5; Maciejewski J.Z. Konstruktor dziwnych światów. Toruń, 1990; Dziwna przyjaźń // Fakty i interpretacje. Warszawa, 1991; Kłosinski K. Wokół «Historii maniaków». Kraków, 1992; Ożog S. Wyprzedaż wyobraźni // W stronę dwudziestolecia 1918–1939. Rzeszów, 1993; Okulicz-Kozaryn R. Maniactwo jako metoda // Czas kultury. 1994. № 1.

А.Базилевский

«Я-ДРАМА» (Ich-Drama) – форма лирической драмы, в которой объектом изображения служит не внешняя, объективная действительность, а внутренний, субъективный мир героя (автора). Возможные русские эквиваленты названия: монодрама, психодрама. Восходя генетически к «Фаус-

ту» Гёте и некоторым образцам лирической драматургии романтизма, «я-драма» впервые обрела законченное воплощение в первой части драматической трилогии А.Стриндберга* «На пути в Дамаск» (1898), ставшей затем моделью для разработки этой формы в сценических произведениях ряда немецких и австрийских экспрессионистов.

В «я-драме» фигура героя заполняет все драматургическое пространство, выступающее как проекция его сознания и подсознания, как «излучение» его «я» («Ausstrahlung des Ichs»). Драматический конфликт перемещается внутрь сознания героя и отражает, в конечном счете, его «поединок с самим собой», обусловленный изначальным дуализмом человеческой природы, сосуществованием в ней противоположных начал – добра и зла, духа и плоти. Расщепление души героя порождает различного рода призраков и фантомов – двойников, антиподов, «искусителей», воплощающих комплексы вины и страха, наказания и покаяния и материализующихся в автономные сценические фигуры. (Мотив расщепления героя, двойничества достаточно широко разрабатывался в предшествующей литературе: Э.Т.А.Гофман, Э.По, Ф.М.Достоевский, Р.Л.Стивенсон и др.)

Субъективный аспект определяет поэтику и структуру «я-драмы». В отличие от норм традиционной драматургии и театра, события в ней определяются не причинно-следственными отношениями, а задачей самовыражения, исповеди героя, отражения прихотливых особенностей человеческих чувств и памяти, душевных состояний и настроений. В ней не обязательны логически последовательное развитие, единство места и времени, идентичность «я». Композиция, как правило, отличается фрагментарностью, прерывистостью, алогизмом. В известном смысле «я-драма» представляет собой внутренний, «расщепленный» монолог, предвосхищающий технику «потока сознания». Из присущей экспрессионизму тенденции к абстрагированию проистекает стремление к «очищению» фигуры героя от индивидуального, конкретного, от плоти и характера, к выявлению его экзистенциального ядра, к изображению безличного, абстрактного человека, «человека вообще». Форма «я-драмы» естественно сочетается с такими формами экспрессионистской драмы, как «драма пути»*, «драма возвещения»*, «драма преображения»* и др.

Наиболее типичные и значительные образцы экспрессионистской «я-драмы» – «Мертвый день» Э.Барлаха* (1912), «Сын» В.Газенклевера* (1914) и, с особо выразительной разработкой мотива двойничества, «Человек-зеркало» Ф.Верфеля* (1920).

Лит.: Szondi P. Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a. M., 1969; Мартынова О.С. Август Стриндберг и драма немецкого экспрессионизма. Дисс. М., 1995.

А.Мацевич

ЯНН, ГАНС ХЕННИ (Jahnn, Hans Henny, 17.12.1894, Штеллинген, под Гамбургом – 29.11.1959, Гамбург) – немецкий прозаик, драматург, публицист, переводчик. Родился в семье судостроителя. В 1915–1918 из протеста против войны жил в нейтральной Норвегии. Наряду с литературным творчеством занимался теорией музыки, строительством и реконструкцией старых органов, в 1920 стал соосновагелем музыкального общества «Угрино», позднее – одним из руководителей одноименного музыкального издательства.

Первое значительное произведение Я. – драма «Пастор Эфраим Магнус» («Pastor Ephraim Magnus», 1919, поставлена 1925), за которую ему была присуждена премия Клейста (1920). Центральный мотив драмы – характерная для экспрессионизма конфликтная ситуация между молодостью и старостью как аллегория витальности и окостенения. Я. принадлежат также драмы «Медея» («Medea», 1926) и «Угол улицы» («Straßenecke», 1931), затрагивающие проблему расовой дискриминации.

Дарование Я. ярче всего проявилось в его романах. С экспрессионизмом в наибольшей степени связан его первый роман «Перрудья» («Perrudja», опубликован в 1929), задуманный как первая часть незавершенной дилогии. – Его разряженная абстрактность и внезапная яркость высвеченных де-

талей, его космический охват жизни – в духе экспрессионизма. Действие романа происходит в наши дни и в то же время намеренно отдалено от них; политические события затронуты лишь косвенно. Герой – молодой человек неизвестного происхождения – открыт не только современности (сказочным образом он получает богатство и власть, которые хочет употребить для последней войны против всех будущих войн), но и природному, древнему, иррациональному жизненному началу. Юность и любовь предстают как «последняя защита от всевластия бюрократии». Перрудья движим не столько разумом, сколько мощными, не поддающимися обузданию инстинктами. Несомненна его связь с патетическими персонажами экспрессионистов. Но для автора важен не столько бунт, сколько принципиальная неразделимость доброго и злого, разумного и бессознательного, неуправляемость естественного человека, живущего в глухой местности, в горах Норвегии.

Я. близко космическое визионерство Ф.Г.Клопштока и Жана Поля. Ему свойственно строптивое несогласие с устройством мира, отличавшее Г.Клейста и Г.Бюхнера, а в XX в. – почитавших их экспрессионистов. Но у Я. собственный пафос, своя мысль, проходящая через все его произведения. Он пытался пересмотреть границы и сочленения, разделяющие или соединяющие настоящее, прошлое и будущее, мертвое и живое, дух и плоть, животных и растения, народы и расы. Его завораживали драматические попытки всего живого преодолеть замкнутость в положенных ему пределах. При этом ситуации, казалось бы, не соотнесенные с историей XX в., наводили на размышления о драматических судьбах современного человечества.

В 1933 произведения Я. были запрещены в Германии, сам он эмигрировал в Швейцарию, в 1934 переехал в Данию, став владельцем крестьянского двора на острове Борнхольм, занимался изучением гормонов. В 1945 Я. был лишен своего владения как гражданин Германии.

В 1940–1950-х Я. работал над монументальной трилогией «Река без берегов» («Fluss ohne Ufer»): «Деревянный корабль» («Das Holzschiff», 1949), «Записки Густава Аниаса Хорна, написанные после того, как ему исполнилось 49 лет» («Die Niederschrift des Gustav Anias Horn nachdem er 49 Jahre alt geworden war», 1949–1950), «Эпилог» («Epilog», 1961). Трилогия отличается отвлеченностью от бытового правдоподобия. Один из важных ее мотивов – неотвратимые, трагические повторения в судьбах людей, воплощенные в двойничестве. Построением трилогии Я. прочерчивает строение мира, несущего в себе повторения уже бывшего; в далеком прошлом заложены начала сегодняшних и завтрашних событий. Автор соотносит человеческий мир с устройством вселенной, с законами разделения и неразрывности, пульсацией удаления и сближения, отношением конечного и бесконечного. «Внутренний» сюжет трилогии дает течение жизни не в натуралистическом отражении, а в форме художественной имитации ее законов и ритмов.

С 1950 Я. жил в Гамбурге, был избран президентом Свободной академии искусств. Участвовал в антивоенном движении, был соучредителем «Боевой группы против атомной смерти». Среди последних произведений Я. – драма «След темного ангела» («Spur des dunklen Engels», 1952) на библейский сюжет о Давиде и Ионафане и историческая трагедия «Томас Чаттертон» («Thomas Chatterton», 1955). Награжден литературной премией Нижней Саксонии (1954) и премией им. Лессинга города Гамбурга (1956). Посмертно опубликован роман «От этого никто не уйдет» («Jeden erteilt es», 1968).

Соч.: Werke und Tagebücher in 7 Bdn. Hamburg, 1974; Werke. 11 Bde. Hamburg, 1985.

Лит.: Jahnn H.H. Buch der Freunde. Hamburg, 1961; Emrich W. Das Problem der Form in Hans Henny Jahnns Dichtungen. Mainz, 1968; Meyer J. Verzeichnis der Schriften von und über Hans Henny Jahnn. Neuwied am Rhein. Berlin, 1967; Wohlleben J. Versuch über «Perrudja». Tübingen, 1985; Freeman Th. Hans Henny Jahnn. Hamburg, 1986; Hans Henny Jahnn. Dargestellt. Reinbek bei Hamburg, 1989; Павлова Н. Ганс Хенни Янн // Павлова Н. Типология немецкого романа. 1900–1945. М., 1982.

Н.Павлова

ЯНОВИЦ, ФРАНЦ (Janowitz, Franz, 28.07.1892, Подеброд под Прагой – 04.11. 1917, Брет (Кюстенланд, в настоящее время Словения) – австрийский поэт. С 1903 по 1911 учился в немецкой гимназии в Праге. Испытал влияние Г.Гауптмана, Т.Манна. В 1910 познакомился с Ф.Верфелем* и В.Хасом, а через них с М.Бродом*, Ф.Кафкой* и К.Краусом*. Дебютировал как поэт стихотворением «Родство мира» («Weltverwandschaft») в журнале «Гердер-блеттер»*. Экспрессионистский мотив общечеловеческого братства означал в интерпретации Я., равно как и других пражских немецкоязычных писателей, отстаивание своего места под солнцем и утопические призывы к обществу, свободному от национальных, социальных и религиозных разногласий. В стихотворении «На уличном перекрестке» («An einer Straßenecke») молодой поэт из деревни выражает в исповедально-патетической манере чувство своей потерянности в круговороте чешской столицы. Сдав экзамен на аттестат зрелости (1911) Я. по настоянию отца поступает на химический факультет Лейпцигского университета, увлекается философскими трудами Вайнингера, стремясь развить его этическое учение, усилив в нем гуманистическую составляющую. С сентября 1912 – студент философского факультета Венского университета. В 1913 в альманахе М.Брода «Аркадия»* публикует стихи, в которых находит дальнейшее развитие мотив дискомфорта в отчужденном от природы обществе. Основу поэтики молодого философа-гилозоиста составляет суггестивная символика природы. Поэт видит в мире растений и животных родственные ему существа; персонифицированная природа выражает внутреннее состояние автора и воплощает его представления о путях преображения общества.

В октябре 1913 в связи с призывом на военную службу Я. прерывает учебу в университете. I мировую войну он воспринял как крушение гуманистических моральных ценностей. Самым сильным выражением его антимилитаристских настроений стало стихотворение «Деревья Галиции» («Die galizischen Bäume», 1915): изувеченные войной растения выступают перед судом Бога в роли обвинителей человека-убийцы. Это произведение позднее побудило К.Крауса включить картину мертвого леса в заключительную сцену своей антивоенной драмы «Последние дни человечества» («Die letzten Tage der Menschheit», 1918–1919).

В стихах, написанных на фронте, преобладает традиционная форма, однако стилистическая палитра их значительно расширяется, нарастает сила языкового выражения, становится богаче строфика и ритмика, стихи приобретают более экстатичный и напряженный характер, усложняется система образности. Статика прилагательных, соответствующая созерцанию природы, уступает место динамике экспрессивных глаголов (цикл «Der tägliche Tag», 1915). Но война редко выступает как прямой объект описания: внимание поэта по-прежнему сосредоточено на детских воспоминаниях, хотя теперь они омрачены апокалипсическими видениями. Только несокрушимая вера в высшую реальность, в которой не будет места земным страданиям, удерживает его от крайних проявлений пессимизма. В начале 1917 Я. создает серию философских афоризмов, изданных позже К.Рёком под названием «Вера и искусство» («Der Glaube und die Kunst»). Одержимый идеей побороть всякое ожесточение, поэт требует от художника придать «хаосу души» определенную форму и тем самым «освободить человечество от предрасположенности к злу». В памфлете «Устав сатаны» («Das Reglement des Teufels», 1917) Я. объявляет войну службой дьяволу, а солдата – убийцей. «Если кто-то говорит, что не хочет идти на фронт убивать, скажите всем и ему в том числе: им движет только боязнь быть убитым».

24 октября 1917 Я. был тяжело ранен в бою в итальянском местечке Тальяменто и 4 ноября скончался в полевом госпитале. В 1919 в издательстве К.Вольфа* посмертно вышел сборник стихов Я. «На земле» («Auf der Erde»), подготовленный К.Краусом.

Соч.: Auf der Erde. München, 1919; Auf der Erde und andere Dichtungen. Innsbruck, 1992.

Лит.: Ulmer Ch. Franz Janowitz. Diss. Innsbruck, 1970; Sudhoff D. Der Dichter des Tages oder Die Last der Welt: Über Leben und Werk von Franz

Janowitz // A.A.Wallas, K.Amann. Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien, 1994.

Т.Кудрявцева

ЯНШТЕЙН, ЭЛИЗАБЕТ фон (Janstein, Elisabeth von, 19.10.1893, Иглау, Чехия – 31.12.1944, Винчкомб, Англия) – австрийская поэтесса, журналистка. Дочь офицера, потомственного дворянина. После окончания гимназии работала телефонисткой в Вене. В 1918 примкнула к кругу педагога-реформатора Е.Шварцвальд. Ее первыми литературными наставниками были Э.Лука, Ф.Браун и Э.А.Райнхардт.

В 1918–1925 сотрудничала в журналах «Вер!»*, «Сброд. Гуманистический журнал» («Das Gesindel. Zeitschrift für Menschlichkeit») Ф.Кочматы, «Акцион»*, «Фриде»*. Как поэт заявила о себе сборником «Молитвы о бытии» («Gebete um Wirklichkeit», 1919), получившим признание современников. Стихи Я. широко представлены в антологии австрийской экспрессионистской поэзии «Послание» («Die Botschaft», 1920). В 1921 выходит второй сборник стихов «Приземление» («Die Landung»).

Я. – выразительница романтических тенденций в духе Гейне, близкая активистскому крылу экспрессионистской поэзии. Лейтмотив ее творчества – одиночество, явившееся судьбой целого поколения. Движимые безоглядным порывом посвятить себя делу обновления жизни, молодые максималисты не сумели противостоять обстоятельствам и были обречены на разобщенность, непонимание и гибель: «Янштейн, очень рано изгнанная из детского рая, разбивает лоб о решетки ужасного, чужого и слишком узкого мира окружающей ее жизни» (Мартина Вид). Вечное противостояние мечты и реальности, поиск спасения в вымышленном идеальном мире придают мессианско-патетическое звучание ее произведениям в форме заклинаний. Оно смягчается, однако, безыскусственным лиризмом чисто женской природы, глубиной и интенсивностью выражения чувства. Приближающиеся к фольклорной интонации стихи Я. незамысловаты по форме, «песенно-музыкальны» и прозрачно-образны по стилистике. Высоко ценивший творчество Я. О.Лёрке* так определил своеобразие ее письма: «В то время как общие усилия наших молодых поэтов сосредоточены совсем в ином направлении, Элизабет Янштейн мужественно противостоит им, пытаясь передать словами звучащие внутри нее мелодии». Прозаические этюды из сборника «Поворот» («Die Kurve», 1920), часть которых можно назвать стихотворениями в прозе, напоминают художественную манеру П.Альтенберга, а прочитывающееся в них космическое ощущение и одухотворенность автора в сочетании с приверженностью жизненной правде придает этим зарисовкам вес эпических произведений. Я. призывает современников поделиться с миром богатством своих душ, отчего все «станут еще богаче».

Не изменившая альтруистическим взглядам Я. в 1920-е ведет раздел судебной хроники в венской газете «Абенд» («Вечер», «Abend»), исполняет обязанности редактора влиятельной независимой газеты социал-демократической направленности «Нойе фрайе прессе» («Новая свободная пресса», «Neue Freie Presse», в настоящее время «Прессе», «Die Presse»); с 1933 по 1939 – корреспондентка этой газеты в Париже и Брюсселе. В 1935–1936 Я. – вице-президент Международной федерации журналистов. В 1940 эмигрирует в Англию. Была на короткий срок интернирована, после чего, тяжело больная, жила на попечении друзей. Автор неопубликованного автобиографического романа. Единственно известный на сегодняшний день хранитель архивных материалов Я. – газета «Прессе».

Соч.: Die Kurve. Aufzeichnungen. Nendeln, 1973.
Лит.: Braun F. Janstein // Wiener Zeitung. 1956. 12.08, Beilage; Hahnl H.H. Janstein // Hahnl H.H. Vergessene Literaten. Wien, 1984; Serke J. Janstein // Serke J. Böhmische Dörfer. Wien.

Т.Кудрявцева

ЯПОНСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Возникновение экспрессионизма в японском искусстве относится к началу 1920-х. В Японии для обозначения экспрессионизма употребляется как европейская форма этого тер-

мина, так и японская – хёгэнсюги (буквально: «выражение» + «изм»), представляющая собой кальку французского «expressionisme», при этом освоение пришедших из европейской культуры художественных течений происходит одновременно: под флагом экспрессионизма выступают писатели и художники, связанные с другими авангардистскими течениями, и наоборот. Например, по мнению автора первого в Японии футуристического манифеста (1921) Хирато Рэнкити, усложненный поэтический мир современного художника можно передать, только используя своеобразие всех направлений; он предлагает формулу: футуризм + кубизм = дадаизм = экспрессионизм. Его собственные поэтические настроения колеблются между футуризмом, кубизмом, импрессионизмом, экспрессионизмом. Для Японии характерно не противоборство новых авангардистских направлений, а их взаимодействие.

Экспрессионизм нашел благодатную почву в Японии. Абстракция, усиление субъективно-эмоционального начала, характерные для его эстетики, изначально присутствуют в японском искусстве. Так, Камацу Хироси в статье, посвященной драме Г.Кайзера* «С утра до полуночи», писал: «Японцам, хорошо знакомым с театром Кабуки и особенно с театром Но, вовсе не чужд абстракционистский прием в искусстве. Более того, трудно найти другие страны, где, как в Японии, так близко к сердцу лежит представление о том, что зримый мир является лишь выражением внутреннего, субъективного "я" художника».

Программные принципы японских экспрессионистов, хотя во многом перекликаются с манифестами их западных единомышленников, отличаются стремлением внести элементы восточного миросозерцания. Так, например, в отрицание, являющееся исходным моментом экспрессионистского мироощущения, японцы вкладывали дзэн-буддийский смысл «ничто». Такахаси Синкити, пользовавшийся в 1920-е репутацией лидера поэтического авангарда, заявлял: «Мой дадаизм (в это понятие Такахаси включает и экспрессионизм. – *К.Р.*) был замаскированным буддизмом» (Из предисловия к сборнику «Стихи дадаиста Синкити», 1923).

Возникновение экспрессионизма в Японии связывают с творчеством ряда писателей и художников, объединившихся вокруг различных журналов и групп, ориентировавшихся на авангардистские движения на Западе. С начала века на японском языке стали появляться манифесты европейских авангардистов: в 1909 – Первый манифест Маринетти, а десять лет спустя – «Пощечина общественному вкусу». Первым проводником немецкого экспрессионизма был известный писатель Мори Огай, получивший образование в Германии. В 1914 он опубликовал в журнале «Варэра» («Мы») свои переводы стихотворений Клабунда*. В последующие годы устанавливались не только литературные, но и личные контакты с авангардистами разных стран. В 1920 в Токио состоялась выставка картин русских художников, в которой принимали участие Д.Бурлюк и Пальмов, эмигрировавшие в Японию. Под впечатлением от знакомства с Бурлюком поэт и художник Камбара Тай устроил в 1921 свою персональную выставку в Токио. В «Манифесте Камбара Тая», распространенном в дни выставки, говорилось: «Искусство абсолютно свободно. Свобода его форм также абсолютна». Пафосом отрицания, призывом к великой анархии отличается и декларация поэтов-авангардистов, объединившихся вокруг журнала «Красное и черное» (1923): «Поэзия? Мы, отрицающие все понятия прошлого, смело заявляем: Поэзия – это бомба, Поэт – черный преступник с бомбой в руках, он рушит тюремные двери и стены».

Эти манифесты и декларации обладали магической силой воздействия. Издатели, чутко улавливающие читательский интерес, все чаще стали выпускать книги и журналы, затрагивающие проблемы авангардизма, выделяя при этом экспрессионизм. Апрельский номер за 1921 журнала «Синтё» («Новое течение») был специальным выпуском, посвященным экспрессионизму. В составлении номера приняли участие известные писатели и театральные деятели – Ямамото Юдзо, Масуда Кунимото, Ниидзэки Рёдзо и др. В октябре 1924 вышел «Сборник экспрессионистских пьес» (составление и перевод Китамура Кихати), а в декабре того

же года – «Антология экспрессионистских пьес» в переводе Курода Рэйдзи. В 1924–1925 издавалась «Библиотека искусства авангардизма», в которой большое место заняло творчество экспрессионистов. Многие пьесы, включенные в «Библиотеку», были поставлены на японской сцене. В эти годы появились и монографические работы японских исследователей: Китамура Кихати «Драматургия экспрессионизма» (1926), Фунабаси Сэйити «Эпоха экспрессионизма» (1934). Внимание японских исследователей привлекали не только стилистические новации экспрессионистов, но и их мировосприятие, ведущее к открытому отрицанию существующего порядка вещей. Это искусство было близко умонастроению японцев, стремящихся также выразить свою «тревогу чувств» (Ёкомицу Риити).

Главными жанрами японского экспрессионизма были поэзия и драма; в них сильнее прозвучал крик* неистовствующей души. Вслед за ними – проза. В центре поэтического творчества Хирато Рэнкити – современный город с многоликими улицами, с грохотом машин. Он стремится воссоздать «подлинную красоту урбанистического искусства, красоту динамики и механики». В 1921 Хирато опубликовал «Первый манифест японских футуристов». Поэт разрушал тишину и покой традиционного японского искусства и провозгласил «конструктивный динамический стиль» единственным средством для выражения «облика времени». В стихотворении «Летающая птица» (1921) он занялся конструированием словосочетаний, стремясь передать зрительное ощущение полета птиц: строки разбил лесенкой.

О социальных конфликтах большого города писал и поэт Хагивара Кёдзиро. Его стихи, наполненные взрывной энергией, передают бурный пафос протеста. Сборник стихов «Смертный приговор» (1925) был, по словам автора, «смертельным ударом для всего прирученного бессильного академизма», приговором современной буржуазной цивилизации, ее морали и искусству. Грандиозная уличная демонстрация рабочих и столкновение с ней вооруженных полицейских – таков новый жизненный материал, положенный в основу стихотворения «Раскольников». Улица охвачена разрушительной стихией. Свое смятенное состояние поэт передавал при помощи «хаотического» письма в экспрессионистском духе, заменяя слова комбинацией звуков. В стихотворениях «Среди массы», «Без названия» борьба двух враждебных сил получила более конкретное социальное осмысление. Им уже чуждо нарочитое экспериментаторство, а экспрессионистские приемы используются для нагнетания эмоций; заметно тяготение автора к экстатической стилистике. В поэзии Хагивара Кёдзиро японский авангард достиг творческой зрелости.

Экспрессионизм оказывал большое влияние на творчество писателей так называемой «школы неосенсуалистов», объединившихся вокруг журнала «Бунгэй дзидай» («Литературная эпоха», 1924–1927). Теоретической основой этой школы послужила статья «О неосенсуализме» (1925) Ёкомицу Риити, придававшего большое значение субъективному восприятию мира, которое «способно проникнуть в суть вещей». Субъективное начало становилось основой художественной выразительности. Ёкомицу говорил и о связях неосенсуализма с различными течениями западного искусства: «Футуризм, кубизм, экспрессионизм, дадаизм, символизм, конструктивизм – все это я рассматриваю как течения, близкие к неосенсуализму» («Деятельность ощущения», 1925). Избрав объектом художественного изображения слепую силу машин, урбанистический пейзаж современного города, Ёкомицу объявил «кровавую войну родному языку», чтобы конструировать, как он говорил, неизведанный стиль для выражения облика времени. В поисках новых художественных форм Ёкомицу прежде всего обращался к немецкому экспрессионизму, но также и к авангардистскому опыту других стран. В рассказе «Голова и чрево» (1924) образ мчащегося поезда поражал читателей новизной поэтической экспрессии: «Скорый поезд, полный пассажиров, несся вперед на всех парах. Маленькие станции молчали, точно камни». Город – одна из главных тем в творчестве Ёкомицу. В ро-

мане «Шанхай» (1928) разворачивается великое урбаническое действо. Любовные сцены служат лишь повествовательным фоном, на передний план выдвигаются глубинные социальные конфликты города-спрута. Сцены массовых демонстраций, показанные при помощи экспрессионистских приемов, – замена изображения ощущением, столкновение контрастов и т.д., воссоздают картину грозной, разрушительной стихии.

Экспрессионизм получил наиболее яркое воплощение в Японии на театральной сцене. Почти все виднейшие деятели современного японского театра, такие как Осанаи* Каору, Хидзиката* Йоси, Мураяма Томоёси учились в Германии и находились под глубоким влиянием немецкого экспрессионизма. В 1912 Осанаи отправился в Европу, где в течение года изучал современный европейский театр. Встречи со Станиславским в Москве, с Райнхардтом в Германии имели большое значение для Осанаи – виднейшего деятеля нового японского театра. Журнал «Драма и критика», основанный им в 1922, из номера в номер печатал переводы немецких экспрессионистских пьес. Созданный им же в 1922 вместе с Хидзиката Йоси «Малый театр Цукидзи» («Цукидзи сёгэкидзё») в Токио ознаменовал собой рождение нового современного японского театра. На первых порах театр обращался исключительно к переводным пьесам западных авторов, в том числе и немецких экспрессионистов. Осанаи стремился к созданию нового японского театра на основе синтеза «стиля кабуки» и достижений русского и западноевропейского театра. На сцене «Цукидзи сёгэкидзё», наряду с пьесами Шекспира, Ибсена, Метерлинка, Толстого, Чехова, Горького, шли драмы Г.Кайзера*, Э.Толлера*, Р.Геринга*, К.Чапека* и др., а также пьесы японских авторов – Китамура Комацу и Осанаи Каору. «Морской бой» Р.Геринга*, поставленный режиссером Хидзиката Йоси на сцене «Малого театра Цукидзи», оставил заметный след в истории современного театрального искусства в Японии.

Надо особо отметить успехи в Японии экспрессионистского фильма, снятого по пьесе Г.Кайзера «С утра до полуночи» (режиссер К.Г.Мартин*) («Экспрессионизм и кино», Берлин, 1926). Этот фильм «не был допущен в прокат в Германии, но в Японии он имел успех», – писал Р.Крузе. Фильм шел в Токио в начале декабря 1922. Критик Мурата Минору так передает атмосферу зрительного зала: «Впечатление было такое, будто в бесцветные, унылые будни искусство экспрессионизма ворвалось как живой источник жизни» («Мир кино», Токио, 1923, № 1). До фильма «С утра до полуночи» японцы познакомились с фильмами немецкого экспрессионизма режиссера Р.Вине*: «Кабинет доктора Калигари» в мае 1921 и «Генуине» в 1922.

Приверженцем экспрессионизма в Японии был и видный драматург и режиссер Мураяма Томоёси. В 1923, вернувшись на родину из Германии, где он изучал главным образом экспрессионистский театр, живопись и танцы, Мураяма организовал группу «Маво» (1924–1925, название состоит из инициалов участников) – объединение писателей и художников-авангардистов. К ней примкнули Хагивара Кёдзиро, Окада Тацуо и др. Переводы стихотворений В.Кандинского* и Э.Толлера*, выполненные Мураяма, вошли в книгу «Современное искусство и искусство будущего» (1924). В 1925 Мураяма открыл свой собственный театр «Синдза» («Театр души») и начал сезон с пьесы Г.Кайзера «Юана» в его же переводе. На сцене «Синдза» он поставил свою пьесу «Нерон в юбке» (1927). Мураяма – автор сборника рассказов «Человек – машина» (1926).

Экспрессионизм просуществовал в Японии недолго. Уже в конце 1920-х он заметно ослабел. На пороге стояла японо-китайская война, переросшая в войну за великую Азию, усиливался контроль над печатным словом. В 1927 закрылся журнал «Литературная эпоха». В 1930 прекратил существование театр «Цукидзи». Заметно обнажились противоречия среди самих экспрессионистов. Порвав с неосенсуализмом, Катаока Тэппэй и Фудзисава Такэо сблизились с пролетарским литературным движением. К нему примкнули и театральные деятели Хидзиката Йоси и Мураяма Томоёси.

После II мировой войны в Японии вновь возник большой интерес к немецкому экс-

прессионизму. Началось глубокое, всестороннее изучение его наследия. В частности, было переведено все, что написал Б.Брехт* об экспрессионизме, включая его заметки и дневники. В 1968 вышла на японском языке книга «Лукач. Блох. Зегерс: дискуссия об экспрессионизме» (включающая статьи Э.Блоха и переписку А.Зегерс и Г.Лукача*; составление и перевод Икэда Хироси). В 1988 Икэда Хироси опубликовал объемистый том «Спор вокруг экспрессионизма». Центральное место в нем заняла дискуссия, шедшая в 1937–1938 на страницах журнала «Ворт» и др. печатных органов немецкой антифашистской эмиграции. Составитель включил в книгу и более ранние статьи об экспрессионизме, а также многочисленные отклики, появившиеся в печати уже после ее издания. Икэда Хироси так объясняет смысл своего обращения к истории споров вокруг экспрессионизма: «После этой дискуссии прошло уже полстолетия. Но материалы дискуссии, включенные в настоящую книгу, не только воспроизводят для нас полную картину полемики, но и свидетельствуют о том, что наследие экспрессионизма не отошло в прошлое». На исходе XX столетия экспрессионизм вновь обретает свою актуальность для японской культуры.

Лит.: Коикэ Кэндзи. Хёгэнсюги Кэнкю [Исследование экспрессионизма]. Токио, 1926; Тиба Сэнъити. Сирон-но хаттэн-то рюха. Хёгэнха [Развитие теории стиха и литературные школы. Экспрессионисты]. Токио, 1971; Мураяма Томоёси. Энгэкитэки дзидётэн [Театральная автобиография]. Токио, 1970.

Ким Рехо

ЯРЦ, МИРАН (Jarc, Miran, 05.07.1900, Чрномель, Словения, Австро-Венгрия, – 24. 08.1942, Пуглед, Югославия) – словенский поэт, драматург, публицист, литературный критик, переводчик. Из семьи служащих. После окончания гимназии в Ново-Месте изучал славистику и европейские языки в университетах Любляны и Загреба (1918–1922), но образования не завершил. До II мировой войны и фашистской оккупации работал в банке, сотрудничал со Словенским театром марионеток М.Клеменчича в Любляне.

С 1918 печатался во многих словенских журналах, писал прозу (роман «Ново-Место», «Novo mesto», 1932), пьесы, критические статьи, однако наибольшего успеха достиг в лирической поэзии. Не входя ни в одно из литературных объединений, Я. идейно и стилистически был близок группе поэтов журнала «Криж на гори» («Крест на горе»). Для его ранних стихов (книга «Человек и ночь», «Človek in noč»), пронизанных чувством потерянности и экзистенциального ужаса человека, застигнутого «европейской ночью», характерно богоискательство, уход от реальности, элементы символизма, словотворчество. Следуя экспрессионистской поэтике, Я. развил самый важный мотив своей лирики – образ враждебной Вселенной, которая «со зверским наслаждением охотится» за индивидуумом. Аллегоричность характерна и для двух его поэтических драм: одноактной пьесы «Огненный дракон» («Ognjeni zmaj», 1923), и драмы «Вергерий» («Vergerij», 1927–1932), в которых действуют персонажи, ведущие спор об онтологическом статусе нового направления. В середине 1920-х Я. переживает душевный перелом. Его творчество обретает социально-бунтарскую направленность (сборники «Ноябрьские песни», «Novembrske pesmi», 1936 и «Лирика», «Lirika», 1940). Трансформируется и его поэтическая манера: лишенный рифм, прозаизированный стих сменяется классическими формами с последовательной рифмовкой. В цикле «Словенские сонеты» («Slovenski soneti», 1936) поэт открыто призывает бурю («революцию»), которая бы смела несправедливый строй. Во время войны Я. был арестован итальянскими фашистами, освобожден партизанами, но вскоре погиб в бою.

Соч.: Ognjeni zmaj. Ljubljana, 1923; Vergerij. Ljubljana; Zagreb, 1927; Človek in noč. Ljubljana, 1927; Novembrske pesmi. Ljubljana, 1936; Lirika. Ljubljana, 1940; Izbrano delo. Ljubljana, 1962.

Лит.: Petre F. Kozmična poezija Mirana Jarca, NSd, 1955; Zadravec F. Lirika, epika, dramatika. Ljubljana. 1965; Vidmar J. Obrazi. Ljubljana, 1985; Stojanovič B. Poetika Mirana Jarca. Novo Mesto, 1987; Zadravec F. Ekspresionizem v slovenski dramatiki // Upornik. Slovenska ekspresionistična enodejanka. Ljubljana, 1966.

Н.Старикова

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

1. Anz Th. Literatur der Existenz: literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart, 1977.
2. Anz Th. Literatur des Expressionismus. Stuttgart; Weimar, 2002.
3. Arnold A. Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen. Stuttgart, 1966.
4. Brinkmann R. Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen. Stuttgart, 1980.
5. Denkler H. Drama des Expressionismus. 2. Aufl. München, 1979.
6. Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten / Hg. H.Steffen. Göttingen, 1970.
7. Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur / Hg. W.Rothe. Frankfurt a. M., 1977.
8. Die Modernität des Expressionismus / Hg. Th.Anz, M.Stark. Stuttgart; Weimar, 1994.
9. Esselborn H. Die expressionistische Lyrik // Die Literarische Moderne in Europa. Bd. 2: Formationen der literarischen Avantgarde. Opladen, 1994.
10. Eykman Ch. Die Funktion des Häßlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns. Zur Krise der Wirklichkeitserfahrung im deutschen Expressionismus. 2. erw. Aufl. Bonn, 1969.
11. Eykmann Ch. Denk- und Stilformen des Expressionismus. München, 1974.
12. Hillebrand B. Expressionismus als Anspruch. Zur Theorie der expressionistischen Lyrik // Zeitschrift für deutsche Philologie. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1977. Bd. 96. Heft 1. S. 234–269.
13. Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Mit Einleitung und Kommentaren / Hg. Th.Anz, M.Stark. Stuttgart, 1982.
14. Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien / Hg. W.Rothe. Bern; München, 1969.
15. Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung / Hg. H.Friedmann, O.Mann. Heidelberg, 1956.
16. Hohendahl P.U. Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Heidelberg, 1967.
17. Index Expressionismus. Bibliographie der Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus 1910–1925: In 18 Bd. / Hg. P.Raabe. Nendeln, Liechtenstein, 1972.
18. Jens I. Expressionistische Novelle. Studien zu ihrer Entwicklung. Tübingen, 1997.
19. Korte H. Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas. Bonn, 1981.

20. Martens G. Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur. Berlin; Köln; Mainz; Stuttgart, 1971.
21. Mautz K. Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik // Dvjs. 31. 1957. S. 198–240.
22. Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus / Hg. K.Pinthus. Berlin, 1920.
23. Muschg W. Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München, 1969.
24. Paulsen W. Deutsche Literatur des Expressionismus / Hg. H.G.Roloff. Bonn; Frankfurt a. M.; New York, 1983.
25. Raabe P. Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. 2. verbess. Aufl. Stuttgart, 1992.
26. Rothe W. Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus. Frankfurt a. M., 1979.
27. Schneider K.L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G.Heyms, G.Trakles, E.Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Heidelberg, 1961.
28. Schneider K.L. Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus. Hamburg, 1967.
29. Soergel A., Hohoff C. Dichtung und Dichter der Zeit: Vom Naturalismus zur Gegenwart. In: 2 Bd. Düsseldorf, 1963.
30. Sokel W. Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. München, 1960.
31. Stark M. Für und wider Expressionismus. Die Entstehung der Intellektuellendebatte in der deutschen Literaturgeschichte. Stuttgart, 1982.
32. Vietta S., Kemper H.-G. Expressionismus. 6. Aufl. München, 1997.
33. Viviani A. Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche. 2. Aufl. München, 1981.
34. Дранов А.В. Немецкий экспрессионизм и проблема метода. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 1980.
35. Маркин Ю.П. Экспрессионисты: Живопись. Графика. М., 2004.
36. Павлова Н.С. Экспрессионизм // История немецкой литературы: В 5 т. Т. 4: 1848–1918. М., 1968.
37. Павлова Н.С. Экспрессионизм // Зарубежная литература XX века: Учеб. для вузов / Сост. Л.Г.Андреев, А.В.Карельский, Н.С.Павлова и др. 2-е изд., испр. и доп. М., 2001.
38. Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Екатеринбург, 1999.
39. Пестова Н.В. Немецкий литературный экспрессионизм. Екатеринбург, 2004.
40. Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост. В.Н.Терехина. М., 2005.
41. Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Кино / Под ред. Г.Н.Недошивина. М., 1966.
42. Экспрессионизм: Сборник / Сост. и авт. предисл. Н.С.Павлова. М., 1986.
43. Экспрессионизм: типологическая общность и национальное своеобразие // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1: Новые художественные стратегии / Отв. ред. Н.Л.Лейдерман. Екатеринбург, 2005.
44. Энциклопедия экспрессионизма. Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л.Ришар; Науч. ред. и авт. послесл. М.В.Толмачев; Пер. с фр. М., 2003.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

В словарь включены следующие статьи (по разделам):

1. Экспрессионизм в контексте эпохи и в отдельных видах искусства

2. Константы поэтики и творческой практики экспрессионизма

3. Национальные варианты экспрессионизма

4. Экспрессионистские объединения, издания, произведения

5. Персоналии

См. Именной указатель (фамилии, выделенные жирным шрифтом)

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

ZUSAMMENFASSUNG

Das Enzyklopädische Expressionismus-Lexikon ist der erste Versuch russischer Forscher, eine komparative Untersuchung des Expressionismus als internationaler Erscheinung durchzuführen. Dabei werden das Schaffen der dazugehörigen Künstler und die Wechselbeziehungen verschiedener künstlerischer Gruppen berücksichtigt. Die Einzigartigkeit dieses Lexikons besteht darin, dass es alle die für die Expressionisten relevanten Kunstarten und Gattungen (Drama, Lyrik, Prosa, Malerei, Bildhauerei, Baukunst, Theater, Filmkunst, Balett) umfasst. Und zwar nicht nur die der Ursprungsländer (Deutschland, Österreich und die deutschsprachigen Schweizer Kantone), sondern auch der Länder und Regionen, in denen der Expressionismus in stärkerem oder gringerem Maße zum Ausdruck gekommen ist, oder wo das Problem der Zugehörigkeit zum Expressioniosmus zumindest eine gewisse Aktualität gewinnen konnte (Frankreich, Italien, Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, Polen, Tschechien, die Slowakei, Rumänien, Bulgarien, Serbien, Slowenien, Croatien, Russland, die USA, Japan u.a.). Wichtig ist, dass sich das Lexikon nicht auf die bloße Darstellung von Tatsachen beschränkt, wie es sonst für solche Werke üblich ist. Darüber hinaus wurden hier auch die wichtigsten philosophischen und ästhetischen Grundzüge des Expressionismus aufgezeigt: seine Genesis sowie sein Platz und seine Rolle in der Geschichte der Kunst. Bis jetzt sind weder in Russland noch in anderen Ländern Untersuchungen des Expressionismus unternommen worden, die so umfassend und fundiert waren. Die immense analytische Arbeit am Lexikon wurde von den Wissenschaftlern des Instituts für Weltliteratur der Russischen Akademie der Wissenschaften vollbracht. Als eine fundamentale Wissensgrube zum Thema Expressionismus, die von zukünftigen Untersuchungen nicht übersehen werden darf, wird dieses Lexikon als Handbuch für Spezialisten in verschiedenen Bereichen der Geisteswissenschaften – Literaturkritik, Dramenkunst, Kunstkritik, Musikwissenschaft, Philosophie und Kulturwissenschaft – unentbehrlich sein.

SUMMARY

Encyclopaedia of Expressionism is the first attempt, in Russian science to carry out a comprehensive investigation of expressionism as an international phenomenon, the development of artists related to it, and the relationship between this and other artistic schools. A peculiar feature of this Encyclopaedia is that it covers all kinds of art and all genres affected by expressionism (the drama, poetry, prose, painting, sculpture, drawing, architecture, theatre, cinema, ballet) and not only in the countries of its origin (Germany, Austria and German-language Swiss cantons) but also in those countries in which the expressionistic art has developed to one or another degree or, at least, the question of attitude of the national culture to expressionism has arisen (France, Italy, Denmark, Sweden, Norway, Finland, Poland, Czechia, Slovakia, Romania, Bulgaria, Serbia, Slovenia, Crovatia, Russia, USA, Japan and some other). In its essence, this encyclopaedia goes far beyond the factual presentation of material, normal for this type of reference editions. It discloses the main philosophical and aesthetic characteristics of expressionism, its genesis, and its position and role in the world's art history. No equally comprehensive and well-founded investigations and generalizations of Expressionism had been performed so far in Russian or abroad. The creation of the Encyclopaedia was accompanied by great analytical work carried out at the Institute of World Literature of the RAS. Being a fundamental collection of knowledge of expressionism, which needs to be taken into account in the subsequent studies of world's culture of the XX century, this book is meant to be a handbook for specialists engaged in various fields of the Humanities – literary critics, specialists in drama study, art critics, musicologists, philosophers and specialists in the history of culture.



Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН

Энциклопедический словарь экспрессионизма

Главный редактор
Павел Максимович Топер

Переплет и титул *М.А.Базилевского*

Компьютерный набор
С.П.Клименко, И.Л.Ровинская

Корректор *Е.Н.Сченснович*

Технический редактор *Т.А.Заика*

Подписано в печать 24.12.2007.
Формат 70x100 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.
Печать офсетная. Печ. л. 59,32. Тираж 1500 экз. Заказ № 4852

Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН.
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
Тел.: (095) 202-21-23, 291-23-01.

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ППП «Типография "Наука"».
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6.

